érudit
www.erudit.org

Compte rendu

« Zoom out »

[s.a.]

Séquences : la revue de cinéma, n° 153-154, 1991, p. 99-127.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/50299ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:46

ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD

Il existe des films qui demandent un préalable. S'il importe peu de connaître la pièce originale de Tom Stoppard pour bien savourer *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, il importe cependant de bien maîtriser *Hamlet* si l'on veut en goûter toutes les subtilités.

Dans la pièce de Shakespeare, Guildenstern et Rosencrantz sont de longue date des amis d'Hamlet que le roi Claudius envoie chercher, afin qu'ils découvrent le mal qui tourmente le prince. Lorsque le roi voit en Hamlet une menace, ils demandent à R. et G. d'accompagner son neveu en Angleterre où il doit être mis à mort. Hamlet déjoue les manigances de son oncle et ce sont ses compagnons qui meurent sur l'échafaud. La pièce au grand complet n'en révèle pas davantage sur les deux courtisans.

Personnages très, très secondaires, utilités à peine plus importantes que les meubles, R. et G. font souvent les frais des nombreuses coupures que l'on inflige régulièrement à ce monument de quatre heures qu'est la tragédie d'*Hamlet*. (Laurence Olivier les avait d'ailleurs éliminés de sa version cinématographique de 1948.) Ils ne sont donc pas du tout indispensables et Tom Stoppard se paie largement leur tronche.

Rosencrantz et Guildenstern, et par extension les comédiens qui les interprètent, connaissent le sort le plus ingrat que le théâtre peut offrir. Les principales phrases qui soulignent leur passage dans la pièce sont «Bienvenue à Elsinore» et «Rosencrantz et Guildenstern sont morts». Ils sont destinés à mourir. Tout le monde le sait. Sans qu'ils aient eu l'ombre d'une explication et hors-scène.

«Et le suspense?», demande Rosencrantz, qui espère toujours que la pièce de monnaie qu'il relance sans cesse dans les airs finira par tomber sur le côté face («heads»). Mais ces deux lascars ne sont pas très rapides à saisir le sens des choses.

Pas de suspense ici et pas besoin d'en chercher. L'intérêt est ailleurs.

R. et G. sont deux quidams qui s'interrogent sans arrêt sur les motifs de tout le monde, sans rien comprendre à ce qui leur arrive et qui ne savent pas saisir les allusions les plus énormes. La pièce, dont l'atmosphère se rapproche davantage de l'univers de Becket que de celui de Shakespeare, aurait pu s'appeler «En attendant Hamlet» ou «Deux personnages en quête de l'intrigue». Dès le début, plantés dans un paysage froid et glauque, hors de la référence théâtrale, R. et G. nous apparaissent comme deux pantins lunaires un peu déconnectés de leur environnement naturel. Malgré de lourds efforts de réflexion qui ne réussissent qu'à les égarer et ajoutent à leur confusion, ils se cherchent une raison d'être dans un univers sans merci qui les mystifie.

Ils sont également perdus dans les méandres et la structure de la pièce. L'un des changements amenés par Stoppard par rapport à sa pièce originale consiste à faire bouger ses personnages au lieu de les faire deviser en un point fixe. Leur recherche mentale se double donc d'une exploration géographique. R. et G. se déplacent dans les coulisses de l'action et *entre les scènes* de la pièce, comme des figurants peu sollicités (ou des acteurs en attente pendant un tournage). *R. & G.* est un film sur le hors-champ: les scènes qui sont tirées directement de *Hamlet* et jouées comme telles, donnent l'impression d'être en noir et blanc et le reste en couleur.

ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD — **Réalisation**: Tom Stoppard — **Scénario**: Tom Stoppard d'après sa pièce — **Production**: Michael Brandman et Emanuel Azenburg — **Images**: Peter Biziou — **Montage**: Nicolas Gaster — **Musique**: Stanley Myers — **Son**: Louis Kramer — **Décors**: John Napier — **Costumes**: Andreane Neofitou — **Chorégraphie du mime**: Ivica Boban — **Interprétation**: Gary Oldman (Rosencrantz), Tim Roth (Guildenstern), Richard Dreyfuss (l'acteur), Iain Glen (Hamlet), Joanna Roth (Ophélie), Donald Sumpter (Claudius), Joanna Miles (Gertrude), Ljubo Zecevic (Osric), Ian Richardson (Polonius), Sven Medvesck (Laertes), Vili Matula (Horatio), John Burgess (l'ambassadeur anglais) — **Origine**: Grande-Bretagne — 1990 — 118 minutes — **Distribution**: Alliance Vivafilm.

Séquences a déjà parlé de...

LA PUTAIN DU ROI
no 147/148,
septembre 1990, p.35.

Stoppard a dynamisé un matériel qui était vraiment statique au départ. Ainsi pour le film, Rosencrantz, le plus lunaire des deux, trompe son ennui en explorant les lois de la physique et en inventant de drôles de bidules dont l'utilité et la portée ne s'imposent pas tout de suite.

Si on a ajouté quelques gags visuels, on n'a pas pour autant mis de côté la gymnastique verbale qui caractérisait la pièce. En fait, R. et G. sont littéralement obnubilés par le pouvoir des mots au point de ne pas voir le quart de la moitié de ce qui se trame autour d'eux. Tantôt ils culbutent sur les mots, tantôt ils en font une arme comique. Avec eux, une joute de mots peut rapidement prendre toutes les apparences d'un match de badminton.

Si le Comédien (*1st Player*) occupe le haut de l'affiche, si l'on peut dire, c'est qu'il est celui qui possède le contrôle de l'action. Ce sont les comédiens qui contrôlent les rôles, non? Et puis le comédien connaît la pièce, lui. Alter ego de l'auteur, c'est William Shakespeare lui-même qui se fout un peu de ses créations.

Dramaturge depuis un quart de siècle, Tom Stoppard n'en est pas pour autant un néophyte en matière de cinéma. Avant de s'attaquer pour la première fois à la mise en scène de cinéma, il a signé les scénarios de *Désespoir* pour Fassbinder, *Empire of the Sun* pour Spielberg, *The Russia House* pour Schepisi, pour n'en nommer que quelques-uns.

Stoppard s'est visiblement amusé à triturer sa propre pièce, qui date des années soixante, pour l'adapter à l'écran. *Hamlet* est célèbre notamment pour ses réflexions sur le jeu de l'action, ses considérations sur l'univers théâtral et le concept dans la pièce (et son extension: le film dans le film). Avec *Le Meurtre de Gonzago*, le spectacle est donné par les comédiens de passage par lequel Hamlet souhaite confondre son oncle. Stoppard démultiplie à loisir les niveaux de jeu lorsque nous regardons nos deux protagonistes observant Hamlet épier le roi en train de regarder les acteurs qui manipulent les marionnettes jouant le drame de Gonzago. R. et G. peuvent bien nager en pleine confusion.

Lorsqu'il fut d'abord question de porter à l'écran la pièce de Tom Stoppard, il y a quelques années, Roger Rees et Robert Lindsay devaient interpréter Rosencrantz et Guildenstern, et Sean Connery le Comédien. La production subissant par la suite quelque retard, plusieurs noms se sont alors succédé jusqu'à ce que le choix final s'arrête sur Tim Roth (*The Hit, Vincent & Theo*) et Gary Oldman (*Syd & Nancy, Chattahoochee, We Think the World of You*). Le choix d'acteurs plus jeunes (la trentaine) a ici pour effet de rendre moins dérisoire le manque de perspicacité des personnages et plus hilarant leur fin précipitée (mais néanmoins bien annoncée). La présence de Richard Dreyfuss au sommet de sa forme enrobe le tout d'un cynisme ludique et irrévérencieux. Un régal pour le cinéphile alerte.

Dominique Benjamin

Merci la vie

MERCI LA VIE — Réalisation: Bertrand Blier — **Scénario**: Bertrand Blier — **Production**: Bertrand Blier — **Images**: Philippe Rousselot — **Montage**: Claudine Merlin — **Musique**: Arno, Beethoven, Boieldieu, David Byrne, Chopin, Philip Glass, Ligeti, Puccini et Vivaldi — **Son**: Pierre Gamet — **Décors**: Théobald Meurisse — **Costumes**: Jacqueline Bouchard — **Interprètes**: Anouk Grinberg (Joëlle), Charlotte Gainsbourg (Camille), Gérard Depardieu (Marc Antoine), Michel Blanc (le père jeune), Jean Carmet (le père âgé), Thierry Frémont (François), François Perrot (le premier metteur en scène), Didier Bénureau (le deuxième metteur en scène), Jean-Louis Trintignant (un officier allemand), Philippe Clévenot (le producteur)

Est-il possible de raconter *Merci la vie*? Certainement pas, car il y a belle lurette que Blier ne cherche plus à nous conter *une* histoire. Tous ses films, à des niveaux plus ou moins «visibles», font la preuve d'un cinéma d'auteur qui invente un univers proche de l'imagination romanesque. Tout en étant très visuel, le cinéma de Blier est avant tout littéraire et s'attache au plaisir de l'imagination, de celle qui admet la multiplicité des anecdotes et des points de vue.

Alors que *Buffet froid* introduisait cette notion de récit éclaté, Blier poussait l'expérience plus loin — un peu trop peut-être — avec *Notre histoire*, se structurait plus sagement pour *Tenue de soirée* pour arriver à une forme quasi parfaite de narration non linéaire avec *Trop belle pour toi*. *Merci la vie* annonce la formule améliorée issue de cet état d'esprit. Depuis *Les Valseuses*, Blier nous joue sa petite musique, sur l'air de l'invitation au voyage. Il faut simplement mettre dans nos bagages, folie, insolence et imagination farfelue.

Cela dit, il existe de même un point de débat qui, tel un coup d'envoi, met en branle les rouages d'une machine complexe et souvent déroutante. Comme le dirait si bien Blier lui-même, c'est l'histoire de deux filles de vingt ans qui se rencontrent au moment où l'une d'elles achève sa vie, alors que l'autre commence la sienne. Leur parcours, initiatique, se passe entre la vie et la mort et s'étoffe de rencontres dans des espaces-temps divers et, à première vue, sans rapports réels. Le film, dans une séquence intro-générique dont Blier a le secret et qui nous rappelle étrangement celle de *Préparez vos mouchoirs* ou de *Tenue de soirée*, s'ouvre sur une station balnéaire déserte et sur les personnages féminins, l'une poussant l'autre dans un caddy.

Cela ne vous rappelle-t-il rien? Souvenez-vous de Pyla-Plage, de Jean-Claude et de Pierrot. Il paraît évident de dire que *Merci...* fait écho aux *Valseuses*. Ainsi, on y trouve une foule de références, sinon au film, du moins au roman qui précéda le film *Les Valseuses*: les deux filles (pour les deux garçons), le sexe — vecteur de vie et de mort — la délinquance, les parents horlogers et petits bourgeois — la mère frigide, le père impotent —, la plage, le hasard des rencontres et même des échanges de dialogue. Tous les thèmes chers à Blier, et que l'on retrouve dans presque tous ses films, sont présents dans *Merci...*

Non, Blier ne se répète pas, il fait simplement aujourd'hui ce qu'il aurait pu faire avec *Les Valseuses*. Son dernier film bénéficie d'années de réflexion et d'expérience, d'inventions techniques, de maîtrise du travail de mise en scène. Blier le réalisateur est un hors-la-loi, comme tous ses héros. Cependant, il fait son cinéma, non pas avec l'idée de révolutionner, mais plutôt de faire correspondre la réalité cinématographique à son imaginaire. Peut-être est-il le créateur d'un nouveau style de cinéma qu'on pourrait appeler «imaginaire réaliste»? En voyant ce film, on est tenté d'y croire.

Cinéma d'histoires mais aussi cinéma d'images, de couleurs violentes ou irréelles, de mise en scène, de trompe-l'oeil et de farces et attrapes.

Les images d'abord, à la limite du surréalisme ou franchement baroques, toutes en couleurs saturées ou, à l'inverse, sépia/noir et blanc gros grain. Où est la réalité, où est l'imaginaire? Blier brouille les cartes, nous signifiant que la frontière entre les deux se franchit aisément pour peu que l'on accepte de jouer le jeu qu'il propose. Importance aussi d'une innovation: la mise en scène, le jeu de l'image et du son. Blier utilise l'éclairage en «spot», genre cirque ou théâtre, mettant littéralement en lumière ses héros, les faisant évoluer comme sur une scène, hors de l'espace cinématographique. Mise en scène par le son, principalement par les dialogues, lorsque ses héroïnes dirigent l'action par les mots, annonçant littéralement l'ambiance d'une scène, s'autosuggestionnant, commandant une réalité qui n'a de vérité que celle voulue par le réalisateur pour les besoins de ses histoires.

À idées nouvelles, effets surprenants qui renouvellent l'expérience du visionnement. Le cinéma de Blier s'éloigne décidément des conventions, justement parce qu'il les souligne. Nous ne sommes plus pris au jeu de la pseudo-réalité cinématographique, mais nous avons enfin la possibilité de plonger dans un univers confectionné de toutes pièces. Nous sommes pris par l'histoire, non parce qu'elle est proche du réel mais plutôt parce qu'elle n'y ressemble en rien. Enfin, nous n'avons plus à nous questionner sur la sacro-sainte logique habituellement escomptée. Nous avons tout le loisir de nous laisser porter et surprendre.

Merci la vie est un film difficile à qui n'accepte pas de jouer le jeu. Blier est conscient et nous fait le coup du tournage dans son film, histoire de se jouer de lui-même, tout en nous faisant bien comprendre qu'il n'est pas un illuminé. Quoiqu'il en soit, il faudrait faire attention à ne pas surcharger cette approche particulière du récit filmique. Espérons que Blier aura assez de talent pour continuer de nous surprendre sans devoir trafiquer son inspiration. *Merci la vie* est à la limite de cette folie douce.

Un dernier mot pour faire la retape des acteurs. Évidemment, l'affiche est belle, mais Anouk Grinberg est fascinante et si vous n'avez pas la gorge serrée par certaines scènes, c'est que vous avez laissé vos émotions chez vous. Et non, je ne ferai pas ce jeu de mots facile déjà trop utilisé à propos de ce film. Je dirai simplement merci.

Sylvie Gendron

Origine: France — 1990 — 117 minutes — **Distribution**: C/FP

Jours tranquilles à Clichy/Quiet Days In Clichy

Henry Miller n'a jamais eu de chance avec le cinéma. En 1969, le réalisateur américain Joseph Strick tournait en couleur et dans un cadre contemporain *Tropique du Cancer*. Malgré deux adaptations précédentes assez bien réussies (*Le Balcon* de Jean Genêt et *Ulysse* de James Joyce), son *Tropique* fut vite relégué au grenier. L'oeuvre de Miller supportait mal les belles couleurs et les cris de misère et de révolte de l'écrivain n'avaient rien à voir avec les grandes préoccupations de l'époque: la guerre du Vietnam et la contestation des étudiants.

La même année, le peintre danois Jeans-Jorgen Thorsen se mettait lui aussi à la tâche et adaptait en noir et blanc «Jours tranquilles à Clichy». Bien qu'il situât comme Strick le récit de Miller dans les années 60, Thorsen (dont c'était le premier long métrage) fit une remarquable transposition cinématographique. Remarquable parce qu'en accord profond avec la lettre et l'esprit du livre de Miller: exaltation forcenée de la vie, illustrée par le double appétit de la «bouffe» et du «cul», et glorification corollaire de Paris, capitale de la bouffe et du cul. Transposé à l'écran, ce premier *Jours tranquilles à Clichy* était aussi explicite dans les séquences de divertissements érotiques que dans les scènes décrites par Miller. Mais malgré ses mérites artistiques, le film de Thorsen eut la vie brève. Passé d'abord à Cannes, il fut interdit à Paris dès sa première présentation à la commission de contrôle. Au Québec, seuls les Montréalais purent le voir, durant trois semaines uniquement. Les cinéphiles qui ont plus de quarante ans s'en souviendront peut-être... C'était en pleine Crise d'octobre. Chaque soir, des queues interminables se formaient à l'intersection des rues Montcalm et Sainte-Catherine. Jusqu'au jour où la très active Brigade de la moralité saisisse inopinément le film et demande son interdiction totale.

Vingt ans plus tard, le film de Thorsen ne choquerait sans doute

plus, tellement on en a vu d'autres depuis. J'ignore si Claude Chabrol l'a vu en 1970, mais il aurait eu avantage à faire certaines recherches avant d'entreprendre avec Ugo Leonzio un scénario librement inspiré de Miller. Car si le livre de ce dernier est avant tout une oeuvre tendre et nostalgique, un hymne à la vie, à l'amour, à l'art, quand le monde était simple et serein et quand Miller (Joey), jeune acteur inconnu et sans argent, habitait Paris en compagnie de son ami Alfred Perlès (Carl), dans son film Chabrol nous sert un tout autre plat. Le Québécois Gérald Robitaille, qui fut durant quelques années le secrétaire de Miller et qui a d'ailleurs lui-même traduit «Jours tranquilles à Clichy», a toujours soutenu que les Français n'avaient jamais rien compris à cet écrivain américain. La preuve nous en est donnée aujourd'hui. Comment parler d'adaptation, lorsque rien n'est adapté?

Chez Chabrol, on se promène dans d'invraisemblables lupanars durant les années 30. Des hommes prétentieux et apparemment

JOURS TRANQUILLES À CLICHY (Quiet Days in Clichy) — **Réalisation**: Claude Chabrol — **Scénario**: Ugo Leonzio et Claude Chabrol, d'après le roman de Henry Miller — **Production**: Pietro Innocenzi — **Images**: Jean Rabier — **Montage**: Monique Fardoulis — **Musique**: Matthieu Chabrol — **Son**: Edward Prente, Stanislav Litera et Maurice Gilbert — **Décors**: Marco Dentici — **Costumes**: Ezio Altieri — **Interprétation**: Andrew McCarthy (Henry), Nigel Havers (Alfred), Stéphanie Cotta (Colette), Barbara de Rossi (Nys), Isolde Barth (Ania), Stéphane Audran (Adrienne), Anna Galiena (Edith), Wolfgang Reichman (Sebastien), Mario Adorf (Regentag) — **Origine**: France/Italie/Allemagne — 1990 — 122 minutes — **Distribution**: C/FP.

riches se baignent en compagnie de jolies femmes, lors de fêtes décadentes organisées par un disciple d'Oscar Wilde. On y entend des discussions très pseudo-intellectuelles sur les Yankees et sur Proust. On y voit aussi à plusieurs reprises un vieillard moribond (Joey à l'article de la mort) qui fait un affreux cauchemar et se remémore son passé, devant une jeune fille nue qui, à la fin, tombera de sommeil à côté du décédé.

Doit-on accuser Chabrol d'ignorance ou de malhonnêteté? Je lui suggèrerais, pour ma part, de changer au moins le titre de son film et de cesser d'usurper celui de Miller. Après 122 minutes mortellement ennuyeuses, je propose celui de «Jours pénibles à Chabrol City». Et je reste très poli.

Pierre Fortin

Les Apprentis Cowboys / City Slickers

CITY SLICKERS — **Réalisation**: Ron Underwood — **Scénario**: Lowell Ganz et Babaloo Mandel — **Production**: Irby Smith — **Images**: Dean Semler — **Montage**: O. Nicholas Brown — **Musique**: Marc Shaiman — **Son**: Robert Eber — **Décors**: Lawrence G. Paull — **Costumes**: Judy Ruskin — **Interprétation**: Billy Crystal (Mitch Robbins), Bruno Kirby (Ed Furillo), Daniel Stern (Phil Berquist), Jack Palance (Curly), Helen Slater (Bonnie Rayburn), Patricia Wettig (Barbara Robbins), Noble Willingham (Clay Stone), Tracey Walter (Cookie), Josh Mostel (Barru Shalowitz), David Paymer (Ira Shalowitz) — **Origine**: États-Unis — 1991 — 115 minutes — **Distribution**: Malofilm.

Trois bons copains originaires du New Jersey, adeptes des vacances-aventures, se lancent dans une nouvelle expérience: durant deux semaines, loin des soucis urbains et familiaux, ils joueront les véritables cowboys en assurant le bon déroulement du transfert d'un troupeau de bovins entre le Nouveau-Mexique et le Colorado. Mais, pour les trois hommes, le véritable défi sera de réussir à surmonter la crise de la quarantaine-qui-approche, avec l'inévitable remise en question de l'amitié, de la vie, de l'amour, de la mort...

Malgré les cascades, les chevauchées et les grands extérieurs, le thème de *City Slickers* demeure résolument intimiste. Le récit gravite autour du sentiment d'échec affligeant Mitch, Phil et Ed: le premier traverse péniblement une période de morosité généralisée; le second a vu sa vie s'effondrer à la suite d'une histoire d'adultère et le troisième ne sent pas le courage de se résigner à vivre une liaison stable avec une seule et même femme. Se soutenant les uns les autres, oubliant pour un moment leurs propres démangeaisons morales, ils s'accrochent à l'amitié comme à une bouée de sauvetage.

Puisque l'amitié jouera un rôle prépondérant, le retour à l'écran du duo Crystal-Kirby, ainsi que certains passages qui en découlent, rappelleront inévitablement les heureux moments d'amitié masculine de *When Harry Met Sally*. En fait, *City Slickers* pourrait être — à la rigueur —la suite du film de Reiner, tellement les motivations et les préoccupations sont les mêmes: amour, amitié, sexualité, mariage...

Le cadre sera ici, bien entendu, plutôt épique, axé sur le thème du voyage initiatique et essentiellement masculin; les quelques personnages féminins ne font que passer.

City Slickers se veut un film d'hommes, une étude sur trois professionnels quelconques, ayant du mal à se retrouver dans le rôle d'hommes modernes, tout en constatant qu'ils sont sur le point de perdre cette dernière étincelle de jeunesse. Petite flamme d'enfance sans laquelle leur existence risque de se précipiter irrémédiablement vers une vieillesse prématurée. Et ça, ils le savent, d'où les vacances extravagantes.

Cette aventure dans le Far West deviendra alors le prétexte tout désigné de ramener le calme dans ces âmes troubles, puisqu'elle fera directement appel aux tendres et paisibles souvenirs d'une enfance meublée de westerns, de *High Noon* à *Bonanza*. Plus qu'une autre aventure, c'est une chance de recommencer. Ici la fontaine de jouvence prend la forme d'une rivière déchaînée où Mitch réussira un exploit inespéré que seul un John Wayne aurait pu accomplir: sauver un jeune veau de la noyade.

Dans *City Slickers*, on ne prétend évidemment pas réinventer le western; encore moins reproposer *Delivrance*. Les citations et clins d'oeils — destinés bien sûr à rendre hommage au western — viennent également renforcer l'idée de vies vécues par procuration, confirmant la certitude de l'existence d'un idéal inaccessible chez les protagonistes.

Créé par Crystal et développé par Lowell Ganz et Babaloo Mandel (le duo de *Parenthood*), ce pastiche réalisé par Ron

Verhoeven, Cronenberg, Schroeder, Anger, Deren, Pagnol, Gainsbourg, Tati, Keaton, Avery, Clouzot, Roeg, Wajda, Von Trotta, Pasolini, Von Strohein, Fassbinder, Demme, Ferreri, Altman, Russell, Lombardi, Powell, Gillian, Greenaway, Forcier, Jarmusch, Carle, Kazan, Cukor, Wyler, Capra, Pabst, Murnau, Saura, Mizoguchi, Kurosawa, Ophüls, Zulawski.

Underwood (*Tremors*) s'avère fort sympathique dans la mesure où il parvient à nous surprendre avec un mélange efficace de styles et de genres. Certains éléments n'ont pas plus de place dans un western, que ce groupe de citadins en quête d'émotions. Dans cet esprit légèrement iconoclaste, l'apparition de Jack Palance (dont la seule présence rend hommage au genre) en dur au coeur tendre — dernier survivant d'une race éteinte — devient fort intéressante.

L'intention de transcender les genres apparaît d'ailleurs évidente. Dès les premiers instants, *City Slickers* passe d'une amusante séquence en Espagne où nos trois amigos se font poursuivre par des taureaux, à un générique en animation à la manière des Pink Panthers, pour ensuite s'installer (mais qu'un moment) dans un pseudo-drame psychologique. Le ton sympathique est donné. Pourtant, pour un moment, Underwood nous a bien fait peur. Empruntant des raccourcis faciles afin d'accélérer la mise en marche du récit, le réalisateur se met soudainement à dépeindre à grands coups grotesques le malaise de Mitch à l'aube de ses quarante ans. Puis, le film piétine à force de se démener à nous expliquer ce que nous avions déjà compris: la fin de la trentaine frappe... et frappe dur.

Mais alors que chaque nouvelle simagrée rapproche toujours davantage le film d'un gouffre dont il se serait difficilement tiré, voilà qu'Underwood transpose son récit dans les vastes plaines du Sud-Ouest américain. Il campe ses personnages dans un cadre qui n'est pas le leur, redonnant au film et à ses protagonistes, une heureuse bouffée d'air nouveau. Devenus les héros de leur enfance, mais sans les aptitudes, les trois hommes entreprendront un véritable périple régénérateur, grâce auquel ils sauront désormais identifier leurs priorités. Dès lors, le film démarre vraiment, progressant tranquillement sur la voie de la comédie légère, simple, ponctuée d'événements-épreuves, somme toute assez drôles.

Fable pour adultes, *City Slickers* ne manque pas de qualités, mais souffre des clichés imposés par le genre et de l'absence de véritables surprises du scénario. Moralisatrice par nature et tendrement naïve, cette comédie parvient tout de même à révéler certaines vérités sur la masculinité et à divertir le spectateur, qui retrouvera au menu les ingrédients habituels du succès commercial: histoire d'amour, action, transformation du personnage principal en être meilleur, finale optimiste, etc.

Or, l'absence d'audace dans la mise en scène pourrait bien s'avérer le principal reproche à faire au réalisateur. Si ce manque de verve ne nuit que de façon relative, il n'en demeure pas moins que, pour cette raison, le film d'Underwood ne peut vraiment prétendre qu'au titre de gentil récit sur la masculinité. Billy Crystal (sans être mauvais, on lui a déjà connu une plus grande spontanéité) trouve, quant à lui, l'espace nécessaire pour lancer ses *one-liners* et faire preuve de sa versatilité. Il devenait donc inévitable d'éprouver une certaine insatisfaction. Devant la potentielle richesse du sujet, nous aurions effectivement été en droit de nous attendre à une introspection plus soutenue, une caméra plus complice et attentive aux changements s'opérant chez les trois hommes. Underwood mérite par contre les éloges, lorsqu'il parvient à recréer les contre-plongées qui ont fait du western cet hommage mythique à la virilité de ces demi-dieux et à la nature sauvage. Ces angles de caméra, contrairement à leur utilisation classique, permettent à Underwood d'accentuer les faiblesses des personnages, autant à leurs propres yeux qu'aux nôtres. Le réalisateur crée ainsi des anti-héros n'ayant aucun autre choix que de lutter courageusement contre le doute et la crainte d'échouer leur double mission: ramener le troupeau au ranch et se retrouver en tant qu'hommes. Tout cowboy a son combat à mener.

Oeuvre-miroir, *City Slickers* prêche humblement pour la recherche d'une priorité, unique à chacun, grâce à laquelle émergera un homo *quadragenarius* des années 90 rasséréné.

Ce film ne se présente pas comme le mode d'emploi de cette quête existentielle; il ne fait que constater, avec humour, l'état de crise des protagonistes. Au-delà d'un scénario et d'un découpage malheureusement un peu prévisible, il nous restera tout de même, de ce *City Slickers*, le souvenir bien sympathique d'un désir de cerner les joies et les peines des hommes de 35-40 ans d'aujourd'hui.

Carlo Mandolini

CARRÉMENT

LA BOÎTE NOIRE 4450, rue St-Denis, 2e étage 287-1249

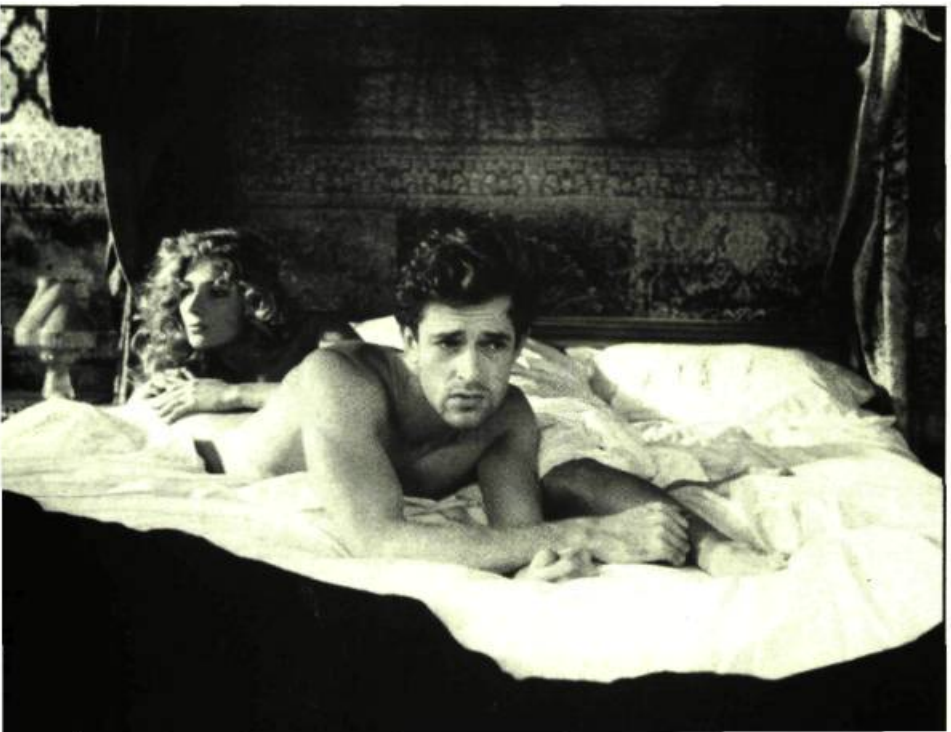
Imaginons un peu que la Boîte Noire soit un film. Sûrement celui d'un jeune réalisateur. Pas hermétique, pas con non plus. Possiblement à contre-courant. Le genre qui finalement se taille une place au box-office au grand dam des comptables et autres vendeurs de balayeuses, ébahis. La critique: une vidéo-boutique qui affiche une **V**ision **O**riginale.

The Comfort of Strangers

THE COMFORT OF STRANGERS — **Réalisation**: Paul Schrader — **Scénario**: Harold Pinter d'après le roman d'Ian McEwan — **Production**: Angelo Rizzoli — **Images**: Dante Spinotti — **Montage**: Bill Pankow — **Musique**: Angelo Badalamenti — **Son**: Drew Kunin — **Décors**: Gianni Quaranta et Stefano Paltrinieri — **Costumes**: Mariolina Bono — **Interprétation**: Christopher Walken (Robert), Natasha Richardson (Mary), Rupert Everret (Colin), Helen Mirren (Caroline) — **Origine**: Italie — 1990 — 100 minutes — **Distribution**: Alliance/Vivafilm.

Rétrospectivement, on se rend compte que le générique d'ouverture de *The Comfort of Strangers*, qui évoque la première séquence de *L'Année dernière à Marienbad*, s'avère pour le moins prophétique. Le contraste résultant de la combinaison de coupures franches au montage et de la succession de mouvements de caméra fluides et sensuels, le long de couloirs opulents, décrit bien le sentiment général qui se dégage du film: un mélange pervers d'érotisme, de séduction et de cauchemar. Ce sont là des ingrédients qui ne sont pas inconnus à Paul Schrader. Il nous les a déjà servis dans des films aussi variés que *American Gigolo*, *Cat People* et *Patty Hearst*, pour ne nommer que ceux-là.

Dans son plus récent long métrage, il nous montre un jeune et très beau couple en vacances à Venise. Dès l'abord, on s'étonne de constater que leurs élans touristiques sont dénués de passion, un malaise que Schrader filme d'ailleurs avec application. Les personnages semblent aliénés dans leur décor de carte postale. On comprend par la suite que leur absence de motivation a des racines profondes: ils traversent une crise et font ce voyage dans l'espoir de ranimer leur flamme. Tout indique que leur tentative se soldera par un échec... jusqu'à ce qu'ils rencontrent Robert. Énigmatique, ce dernier suit Colin et Mary pendant des jours mais attend, pour les *cueillir*, que ceux-ci se perdent dans le dédale des rues de la ville. Lorsque Robert guide les amants à travers le parcours labyrinthique de Venise, l'angoisse s'installe pour culminer quelques instants plus tard, dans l'antre d'un bar. C'est là que Robert raconte son enfance à Colin et Mary, dans un discours savamment étudié pour les fasciner: un monologue que le spectateur connaît déjà pour l'avoir entendu au début du film. Ce contact initial, qui aura des suites grâce à l'obstination de Robert, est lourd de conséquences sur les relations entre Colin et Mary. Ironiquement, on croit d'abord que l'effet est bénéfique. À la sortie d'un souper chez leur protecteur, qui se termine abruptement, le couple s'isole dans sa chambre d'hôtel et donne l'impression de se redécouvrir. Durant les jours qui suivent, Colin et Mary font preuve d'une ardeur amoureuse qui, jusqu'alors, nous était camouflée. Le salut des amants paraît se trouver dans ce crescendo d'appétit sexuel. L'impression de plénitude est cependant entachée par le contraste que Schrader établit bientôt entre les pratiques sexuelles de Colin et Mary et celles, plus inquiétantes, de Robert et de son épouse Caroline, des sadomasochistes. On finit même par croire que l'isolement de Colin et Mary n'est qu'une étape dans le resserrement progressif de l'étau conçu par leurs hôtes machiavéliques. Une prémonition qui se concrétise dans l'étonnante conclusion qui ne va pas sans rappeler celle de *Don't Look Now*... mais c'est déjà trop vous dire.



Bien que le récit de *The Comfort of Strangers* souffre parfois de l'utilisation mystifiante de la voix off (le roman de McEwan s'en tenait à la narration omnisciente), il demeure assez facile de se laisser captiver par le film de Schrader. La musique y est pour beaucoup. La superbe partition d'Angelo Badalamenti joue la carte du romantisme, tout en laissant pointer l'horreur latente au sein du drame. (Une écriture qui ne va pas sans rappeler celle que le compositeur a privilégiée pour *Blue Velvet* et la série *Twin Peaks*.) *The Comfort of Strangers* est donc un film d'atmosphère envoûtante. Cependant, il possède aussi un discours intéressant.

La fable moderne que nous propose Schrader s'intéresse au voyeurisme, au rapport de pouvoir entre regardés et regardants et, par extension, à tout ce qui concerne ce que l'on pourrait appeler la politique de la beauté. En fait, tout le film est axé sur la contemplation. Il faut voir comment la caméra insiste sur le visage satisfait de Natasha Richardson lorsqu'elle suit des yeux les déplacements de Ruppert Everett alors qu'il déambule, nu comme un ver, dans la chambre où les ont installés leurs hôtes. Du reste, Venise elle-même se prête à cet exercice de voyeurisme. Ne dit-on pas que ce joyau de l'Italie est la cité la plus narcissique qui soit? Tous ces palais qui se contemplent dans l'eau des canaux... La mise en scène de Schrader appuie constamment sur cette idée. La morphologie de Venise offre un cadre ludique aux filatures de Robert qui s'amuse à prendre en photo le couple d'amoureux. L'arrêt sur l'image et le passage au noir et blanc qui accompagnent la prise de clichés photographiques soulignent le voyeurisme du doge moderne qu'incarne Walken et suggèrent graphiquement la capture des jeunes gens. Les travellings rendent la même idée lorsqu'ils tournoient et encerclent le couple dans les ruelles ou sur les places publiques de la ville. Lors des scènes en intérieur, on peut citer en exemple les plans où la caméra s'arrête devant un rideau que franchit un personnage. La frustration qui résulte de ces images est reliée à l'obstruction de notre vision. Schrader nous offre une variation sur ce phénomène, lors de la première visite de Colin et Mary chez Robert. On voit le couple endormi sur un lit. Dans un lent mouvement de travelling arrière, la caméra se retire jusqu'à franchir la porte, qui se ferme comme par enchantement pour nous empêcher de contempler le tableau que composent les deux amants. On apprend peu après qu'il s'agissait du point de vue subjectif de Caroline se gavant de la beauté du jeune couple. Il est fascinant de voir Schrader associer son regard omniscient à celui d'un

personnage aux intentions douteuses.

À travers l'importance qu'il accorde à la beauté piégée de Venise et à celle de Colin qu'il destine à être sacrifiée, le réalisateur nous entretient bien sûr de ses préoccupations esthétiques et morales. C'est ce qui fait de *The Comfort of Strangers* un film typiquement schradien. L'égocentrisme et l'érotisme de Colin rappellent ceux de Richard Gere dans *American Gigolo*. On n'a qu'à se rappeler la scène où la caméra de Schrader observait, avec minutie, le personnage de Gere en train de parfaire sa tenue vestimentaire. Dans les deux films, on sent le réalisateur à la fois attiré par la beauté et méfiant de sa nature parfois reliée au mal. C'est encore cette thèse qui animait *Cat People*. À tout le moins, la beauté chez Schrader va de pair avec la souffrance et la violence. À preuve, *Mishima*. Dans ce film, le réalisateur pousse l'esthétisme à son paroxysme dans les reconstitutions extrêmement stylisées qu'il fait des récits de l'auteur japonais voué au suicide. À Cannes, on décerna d'ailleurs un prix au directeur-photo de *Mishima*. Celui de *The Comfort of Strangers*, Dante Spinotti, aurait mérité une mention semblable. Ses images super-léchées peuvent agacer, mais c'est grâce à elles que Schrader nous convainc de la fascination qu'exerce la beauté de Colin sur Mary, Caroline et Robert. Enfin, *The Comfort of Strangers* rappelle aussi *Taxi Driver* que Schrader a scénarisé pour Martin Scorsese. Lorsque Christopher Walken entame par trois fois la description physique de son père, il fait songer à De Niro répétant sans cesse «You talkin' to me?» devant son miroir. Les deux personnages s'exercent à l'art de la persuasion, une forme de séduction qui cache à peine leur soif de pouvoir. Ce pouvoir, ils l'exercent finalement par la force, chacun dans des scènes d'une violence inouïe dont la charge érotique est indéniable. L'esthétique de Schrader est peut-être glacée, mais elle cache une âme tourmentée.

Alain Dubeau

Palombella rossa

S'il est utopique de vouloir réinventer le cinéma à chaque nouveau film, un cinéaste devrait à tout le moins ne pas se résoudre à traiter son sujet comme il paraît aller de soi. Trouver un bon sujet n'est qu'un début. Des choix s'imposent ensuite et méritent toujours réflexion. Ce qui me frappe, dans *Palombella rossa*, c'est la rigueur que l'auteur s'impose dans l'utilisation de son pouvoir suprême de créateur. Artiste polémique, Nanni Moretti ne perd jamais de vue que son sujet et les messages qu'il transmet ne doivent pas être simplement tartinés sur la pellicule, mais doivent plutôt provoquer le film, par stimulation et causalité. C'est ce qui distingue *Palombella rossa* de la majorité des films politiques, genre démagogique s'il en est, où la réflexion est le plus souvent sacrifiée à la constatation superficielle. Le cinéma politique est le genre par excellence du prêt-à-porter, alors qu'il devrait plutôt se rebeller contre les systèmes établis de la narration cinématographique. *Palombella rossa* balaie allègrement les poncifs du cinéma politique. C'est un film où la rage s'exprime par chuchotements, où le désespoir n'appelle pas la compassion facile mais le désir ardent de poser des questions et de cerner le bobo. C'est un film politique au sens large du terme, c'est-à-dire qu'il observe la société en posant des questions d'ordre moral. Que tout cela s'illustre dans un film raffiné, qui traite la gravité de son sujet avec une ironie distanciatrice et généreuse, nous invite à tendre l'oreille et à ouvrir les yeux pour ne rien rater. Le film nous place dans un état réceptif, nous incitant à réfléchir sur chaque mot et à accorder beaucoup d'importance au moindre détail.

Nanni Moretti interprète lui-même, avec beaucoup de conviction, le héros, Michele, qui perd la mémoire au début du film à la suite d'un bête accident de voiture. Les membres d'une équipe de water-polo le ramassent en catastrophe à la clinique. Michele comprend qu'il fait partie de cette équipe qui doit disputer ce jour-là un match crucial. Tout le film, mis à part quelques flash-backs, va se dérouler durant ce match prolongé pendant une journée. C'est tout le temps qu'il faudra à Michele pour retrouver lentement la mémoire. L'idée maîtresse du film est d'assimiler la confusion du personnage, et sa recherche de la vérité, à une remise en question de ses valeurs

morales. L'astuce du scénario est de confronter à Michele toute une panoplie de personnages secondaires qui l'interpellent, sans que lui sache qui ils sont. En bref, le film raconte comment Michele devra repenser à partir de zéro sa relation avec le monde. Moretti se concentre évidemment sur des thèmes choisis qui le préoccupent: le rôle du parti communiste en Italie, l'importance du langage (dans les médias, la politique, et même le sport), le pouvoir et la démocratie, le rôle de l'individu dans la société et le peu de manoeuvres dont il dispose pour changer le monde.

Moretti utilise la piscine où se déroule le film comme une jolie métaphore d'un théâtre social et politique. L'idée est simple mais prodigue. Dans ce contexte, le héros perdu doit réapprendre les règles du jeu, littéralement pour le water-polo et métaphoriquement pour la vie. Le film est construit en une série de tableaux, souvent anecdotiques, où entrent et sortent les personnages secondaires, avec comme fil conducteur les scènes décrivant le match. Il y a, par exemple, une journaliste venu interviewer Michele, l'homme-public qui ne se reconnaît plus lui-même. Il se rebelle contre le portrait

PALOMBELLA ROSSA — Réalisation: Nanni Moretti — **Scénario**: Nanni Moretti — **Production**: Nella Banfi, Angelo Barbagallo et Nanni Moretti — **Images**: Guiseppe Lanci — **Montage**: Mirco Garrone — **Musique**: Nicola Piovani et Bruce Springsteen — **Son**: Franco Bomi — **Décors**: Leonardo Scarpa, Giancario Basili — **Costumes**: Maria Rita Barbera — **Interprétation**: Nanni Moretti (Michele Apicella), Mariella Valentini (la journaliste), Silvio Orlando (l'entraineur de l'équipe de Michele), Raoul Ruiz (l'homme aux 163 silences), Imre Budavari — **Origine**: Italie/France — 1989 — 86 minutes — **Distribution**: Alliance/Vivafilm.

qu'elle fait de lui, contre les mots qu'elle emploie. «Les mots sont importants, dit-il, vous ne pouvez dire ça». En fait, tout devient important dans la recherche d'identité que traverse le personnage. Il n'y a plus rien d'évident, les acquis deviennent subitement sans fondement. Racolé par deux admirateurs communistes qui lui offrent des pâtisseries pour l'inviter à dialoguer avec eux, Michele est incapable de réagir. Confronté à l'essentiel (c'est-à-dire le pourquoi d'abord et le comment ensuite), Michele n'a plus de réponse toute faite. C'est ainsi qu'il traverse la moitié du film avec un casque de nageur sur la tête, à la poursuite d'un ballon qui se dérobe sans cesse.

Retrouver son identité et sa morale, c'est aussi revoir le passé avec la distance que procure au héros son état d'amnésique. Des souvenirs d'enfance de Michele parsèment le film. Il se souvient, par exemple, du jour où il a dû plonger pour la première fois pour apprendre à nager. Il aurait aimé faire marche arrière. «J'ai changé d'avis, crie-t-il à l'entraîneur, je ne veux plus faire ce sport». Mais le voilà aujourd'hui pratiquant le water-polo comme professionnel. La vie a kidnappé ses idéaux et les a rangés dans une petite boîte que seuls les souvenirs, teintés d'amertume, peuvent entrouvrir. D'autres flash-backs: un débat télévisé auquel Michele a participé pour la défense du parti communiste. À bout d'arguments face à des participants intraitables, Michele s'est mis à fredonner une chanson. Les mots ne servent plus à rien. Au présent, dans la piscine, Michele se demande depuis combien de temps il parle tout seul. Dans cette scène, où la bande sonore devient subitement silencieuse, *Palombella rossa* atteint un sommet dans l'expression de la détresse du personnage. Le film possède d'autres moments comme celui-là, où l'oeuvre se place en suspension, comme le héros qui flotte dans l'eau trop bleue, trop chlorée de la piscine.

Il y a une très jolie métaphore pour exprimer le sentiment d'impuissance du héros: cette scène où il revoit pour la nième fois la finale du film de David Lean, *Docteur Jivago*. Il observe l'action qui montre le jeune médecin (Omar Sharif) sur le point de retrouver enfin sa bien-aimée Lara (Julie Christie), mais mourir au moment où il va l'aborder dans la rue. Pour Michele, le passé est comme un film: on ne peut plus rien y changer et même l'oubli n'efface rien. Michele pourra revoir *Docteur Jivago* mille fois et chaque fois Jivago sera terrassé par une crise cardiaque et Lara poursuivra son chemin sans se retourner. Vers la fin de *Palombella rossa*, Michele n'accepte toujours pas la dictature de «l'accompli», son côté irrévocable, dans une scène où il rate son dernier tir au but et provoque ainsi la défaite de son équipe. Malgré son humour, *Palombella rossa* peut facilement passer pour un film pessimiste. C'est peut-être pourquoi Moretti conclut l'affaire par une scène semi-onirique, empreinte d'espoir. Le dernier plan est celui d'un enfant qui tend les bras en pouffant de rire.

Moretti s'inscrit dans une tradition du cinéma italien où l'humour a des accents amers. L'oeuvre suscite les sourires plus volontiers que les rires. L'auteur ne sacrifie jamais la rigueur de son film, si composite soit-il, au profit d'un gag. Il tient compte de la portée politique que sous-tend un cadrage, un mouvement de caméra ou une stratégie au montage. Rien de gratuit ou de superflu dans ce long métrage qui préfère séduire l'esprit et l'intelligence plutôt que les sens.

Martin Girard

Le Rocketeer / The Rocketeer

LE ROCKETEER (The Rocketeer) — Réalisation: Joe Johnston — **Scénario**: Danny Wilson et Paul de Meo, d'après la bande dessinée de Dave Stevens — **Production**: Lawrence Gordon, Charles Gordon et Lloyd Levin — **Images**: Hiro Narita — **Montage**: Arthur Schmidt — **Musique**: James Horner — **Son**: Thomas Causey — **Décors**: Jim Bissell et Christopher Burian-Mohr — **Costumes**: Marilyn Vance-Straker — **Effets spéciaux** : John G. Belyeu, Ken Ralston et Bob Harman — **Interprétation**: Bill Campbell (Cliff Secord), Jennifer Connelly (Jenny), Timothy Dalton (Neville Sinclair), Alan Arkin (Peevy), Tiny Ron

Californie, Hollywoodland, 1938. Le jeune pilote Cliff Secord trouve un colis suspect caché sous le siège de son avion. Il s'agit d'une fusée portative recherchée par le FBI, convoitée par un espion nazi et inventée par le milliardaire Howard Hughes (!). Cliff décide de tester l'engin. Avec son copain mécanicien, il se rend dans un champ et attache l'engin au dos d'une statue ancrée dans le sol à l'aide d'une grosse chaîne. Sous l'énorme poussée de la fusée, la statue s'arrache du sol en entraînant la chaîne. Ébahis, les deux amis croient l'avoir perdue quand soudain elle revient s'écraser devant eux. Ils arrêtent le moteur et repartent avec la statue, mais la chaîne a disparu. Où a-t-elle bien pu passer? S'est-elle décrochée toute seule? Et pourquoi nos deux lurons ne s'en aperçoivent-ils pas?

Cette anecdote risque de devenir aussi célèbre que le chapeau d'Indiana Jones demeurant fermement enfoncé sur sa tête quoiqu'il arrive. C'était plus simple pour les raccords et pour l'identification du personnage. Puis, c'était dessiné ainsi sur les «storyboards», alors on n'a rien changé. La même raison s'applique sans doute à la chaîne de *The Rocketeer*. Le réalisateur Joe Johnston est bien placé pour le savoir: c'est lui qui a dessiné les découpages techniques des deux premiers *Indiana Jones* et des trois *Star Wars*, en plus d'en superviser les effets spéciaux.

The Rocketeer possède d'ailleurs beaucoup d'affinités avec les *Indiana Jones*, de même qu'avec *Dick Tracy*. Comme pour les *Jones*, l'action se déroule dans les années 30 et il y est question de méchants nazis envahisseurs. Les actualités relatant le passage d'un zeppelin allemand en visite à Hollywood emploient le même graphisme qui illustrait les voyages de Jones à travers le monde. *The Rocketeer* regorge de rebondissements dignes des feuilletons d'antan auxquels les *Jones* rendaient hommage. La mêlée, qui éclate au chic South Sea Club, rappelle dans son exécution la séquence d'ouverture d'*Indiana Jones and the Temple of Doom*. Enfin, on pourrait voir, dans le dénouement de la scène spectaculaire à bord du dirigeable, le punch final qui manquait si cruellement à la scène similaire d'*Indiana Jones and the Last Crusade*, comme si Johnston voulait récompenser les fans en leur offrant le «pay-off» tant attendu. Johnston réussit même à rendre plus crédible le vol de son dirigeable, ce qui est tout un exploit.

L'influence de *Dick Tracy* se fait pour sa part remarquer dans la conception des décors et des costumes, en particulier dans la très belle séquence art déco se déroulant au South Sea Club. *The Rocketeer* est également produit par Disney, il est donc naturel d'y retrouver une atmosphère semblable. Mais le plus évident clin d'oeil à *Dick Tracy* s'incarne dans le personnage du tueur monstrueux à la

solde de Neville St-Clair, la vedette de cinéma au service du troisième Reich. Le faciès improbable de cet énergumène est l'oeuvre du génial maquilleur Rick Baker et fait évidemment penser aux mines patibulaires des vilains de *Dick Tracy*. Le personnage se fonde en fait sur Rodon Hatton, un acteur qui a réellement existé et qui jouait dans les films d'horreur et de gangsters des années 40.

Dans la foulée de ses prédécesseurs, *The Rocketeer* se révèle un excellent divertissement estival, réalisé avec beaucoup d'invention et d'imagination par le créateur de *Honey, I Shrunk the Kids*. L'expertise technique de Joe Johnston se fait sentir dans les moindres détails. Il sait intégrer les effets spéciaux à l'intrigue et il ne sacrifie pas la crédibilité de ses personnages au profit d'une pirouette technique ou d'un gadget (voir *Backdraft*). Le film est monté avec beaucoup de soin et chaque transition est savamment étudiée, comme le fondu enchaîné qui relie les collines derrière lesquelles disparaît le Rocketeer aux draps et oreillers du lit de sa dulcinée capturée. Le mariage des formes entre les collines et les draps trahissent le passé de dessinateur de Johnston. Ces changements très graphiques s'accordent parfaitement avec l'esthétique de bande dessinée d'où origine le personnage-titre.

Évidemment, de nombreux clins d'oeil à la période décrite jalonnent le récit. On retourne à l'époque où les lettres formaient encore HOLLYWOODLAND sur la colline surplombant Los Angeles. Le film nous offre une nième interprétation pour expliquer la perte de la fin du mot. On retrouve, par ailleurs, une réplique du Bulldog Cafe démoli il y a des années. Howard Hughes fait une autre de ses nombreuses apparitions au cinéma, cette fois-ci campé avec sobriété par Terry O'Quinn. Hughes semble présent dès qu'il y a du mystère dans l'air. On y faisait déjà allusion dans le James Bond *Diamonds Are Forever* avant de le retrouver dans *Melvin and Howard* et *Tucker*, pour ne nommer que ceux-là. Comme dans *Tucker*, on extirpe du passé son avion mythique, le Spring Goose, qui traîne fièrement dans l'usine de Hughes, sous forme de maquette. L'idée de s'en servir pour faciliter la fuite de Cliff Secord, qui s'y accroche en le faisant planer comme un deltaplane, est particulièrement amusante, quand on sait que l'aéronef géant ne quittera jamais son hangar. C'est un peu la revanche de Howard Hughes sur l'histoire.

Mais le plus beau clin d'oeil demeure la recréation évidente du combat final de *The Adventures of Robin Hood*, tourné justement en 1938 par Michael Curtiz. Manifestement, Neville St-Clair (Timothy Dalton) tourne cette célèbre séquence de *Robin* et imite le style d'Erroll Flynn. Le réalisateur sur le plateau ressemble même physiquement à Curtiz. Le plus ironique cependant, c'est que cette séquence de bataille à l'épée se révèle bien plus captivante que l'actuel *Robin Hood, Prince of Thieves* avec l'empoté Kevin Costner! D'ailleurs, Timothy Dalton entre en compétition directe avec Allan Rickman (le Shérif de Nottingham dans le film cité) pour la palme de l'interprétation la plus excentrique et la plus vitriolique de l'été.

L'humour et l'ironie constants qui animent *The Rocketeer* font pardonner des personnages un peu superficiels, mais tout de même attachants. Il est amusant de voir les agents du FBI et les gangsters combattre ensemble l'envahisseur nazi et défendre l'idéal américain, ou encore voir l'homme-volant décoller du toit de l'observatoire astronomique en mettant le feu au drapeau américain, comme l'illustrait précédemment le film de propagande nazie que Hughes lui avait montré. Ce court film d'animation s'avère un petit bijou. On y voit des nazis volants, équipés de fusées portatives, envahir Washington, alors que l'emblème américain se transforme en sigle nazi, les deux symboles révélant des similitudes étranges. La texture de l'animation rappelle des dessins du capitaine America, un autre super-héros, lui aussi digne de l'idéal américain!

On s'amuse donc ferme avec *The Rocketeer* et Joe Johnston nous en fait voir de toutes les couleurs. Les séquences de vol rivalisent avec *Superman* et fusionnent astucieusement plusieurs techniques d'effets spéciaux parfaitement maîtrisées. Il y a quelque chose de profondément magique, féerique, merveilleux, enlevant et séduisant dans la possibilité de pouvoir voler, un sentiment qui défie toute explication rationnelle. C'est une sensation unique qui fait rêver l'humanité depuis toujours. Voler par soi-même représente le symbole ultime de liberté. C'est pourquoi *The Rocketeer* nous fait oublier tous nos soucis pendant deux heures. N'est-ce pas là un objectif déjà suffisamment louable?

André Caron

(Lothar), Terry O'Quinn (Howard Hughes), Paul Sorvino (Eddie Valentine), Ed Lauter (Fitch), James Handy (Wooly), John Lavachielli (Rusty), John Polito (Bigelow), Eddie Jones (Malcolm), American Martin (Patsy) — **Origine**: États-Unis — 1991 — 108 minutes — **Distribution**: Buena Vista.

Milena

Le générique de *Milena* indique que le film est inspiré de l'oeuvre de Jana Cerna. Il s'agit de la fille de Milena Jesenska. Pour ma part, j'avais plutôt lu le livre que Margarete Buber-Neumann a consacré à Milena, sa compagne de captivité au camp de Ravensbrück.

L'histoire de Milena est liée à l'effervescence intellectuelle et artistique de Prague, dans la toute nouvelle République de Tchécoslovaquie, née du démantèlement de l'Empire austro-hongrois en 1918. Fille d'un éminent professeur de stomatologie, dont elle conteste l'autorité paternelle et l'éducation bourgeoise qu'il désire lui inculquer, Milena fréquente tôt les cafés littéraires où elle rencontre les jeunes loups de l'intelligentsia pragoise. Exaltée, à la fois généreuse et exigeante, la jeune femme connaît plusieurs liaisons marquantes, dont une avec Franz Kafka (laquelle, par singularité, pourrait fort bien faire l'objet d'un film à elle seule). Devenue journaliste, Milena, devant la montée du nazisme et de l'anti-sémitisme, s'engage dans le parti communiste [1], puis dans la Résistance pendant les premiers temps de l'occupation allemande, jusqu'à son arrestation et son exil à Ravensbrück où elle terminera ses jours en 1944.

Comme on le voit, un beau sujet que la vie de Milena Jesenska, susceptible d'intéresser plus d'un réalisateur. Qu'en a tiré Véra Belmont? Un film inévitablement réducteur. D'autant plus réducteur qu'il est lui-même un condensé d'une série télévisée (qui sera sans doute diffusée plus tard). Un film bâtard, aussi, soumis aux impératifs de la coproduction (cette fois, germano-franco-canadienne). Radotage de ma part, diront certains. Eh bien, s'il le faut, je radoterai dix ou vingt ans, peu importe. À quoi peut correspondre une reconstitution, aussi soignée soit-elle — et c'est le cas de *Milena* — lorsqu'un de ses éléments fondamentaux, la langue de ses protagonistes, est inauthentique? Pour l'essentiel, *Milena* fut tourné en anglais et en français. Pour prétendre à un minimum d'authenticité, il fallait que ce film fût parlé en tchèque et en allemand. Et joué, si possible, par des acteurs du cru. Quitte à lésiner sur les coûts de la production, puisqu'on aurait alors compromis la rentabilité du projet (et encore, qu'est-ce qu'une version anglaise peut avoir de rentable, lorsque l'on sait déjà que le marché anglo-saxon se désintéresse des coproductions européennes?). Véra Belmont a eu beau tourner dans les décors réels de Prague, Vienne et Munich, ce bel effort ne pouvait assurer à l'histoire qu'elle nous raconte un parfum de vérité.

Par ailleurs, le casting de *Milena* n'augmente pas la crédibilité du film. Si les acteurs choisis ne sont pas mauvais en soi, ils ne donnent aucune couleur particulière à leur personnage, à deux ou trois exceptions près. Passons sur le fait que la ressemblance physique entre les uns et les autres est presque nulle (même chez Philip Anglim, pseudo-sosie de Kafka que l'on prétend pourtant avoir choisi parmi des centaines d'autres aspirants au rôle). D'une séquence à l'autre, Valérie Kaprisky passe du rire aux larmes, de la révolte au désespoir, d'une pleine assurance à une extrême fragilité. Exercice appréciable, mais dont toute bonne comédienne aurait pu à la limite

s'acquitter honorablement. Mais la personnalité de Milena Jesenska — et il suffit pour s'en convaincre de lire le livre de Buber-Neumann — était beaucoup plus complexe et nuancée; seule une grande actrice aurait pu composer un tel personnage, lui donner du caractère et pas seulement des caractéristiques. Voilà ce que Kaprisky et la plupart des autres comédiens s'avèrent incapables d'accomplir dans le cadre étroit de cette «fausse fiction» qu'est *Milena*.

En effet, Véra Belmont se défend d'avoir voulu respecter à la lettre l'histoire dont elle s'inspire (trop) librement. Peut-être aurait-elle dû alors jouer la carte de la fiction complète, car mettre en scène des personnages célèbres, surtout lorsqu'ils appartiennent à un passé assez récent, est une entreprise risquée, dans la mesure où l'on désire conserver tout pouvoir de dramatisation.

Milena est donc tout de même une fiction, au sens où la société dont on nous parle ici est fictive, on ne peut plus soumise aux codes éculés d'un cinéma conventionnel. Ce film académique sent trop la reconstitution appliquée. Dans le genre «coquille vide», il y a déjà eu pire (*Le Sang des autres* de Chabrol) ou mieux (les films d'Agnieska Holland).

Toutefois, on ne sort pas de la projection totalement déçu; malgré ses multiples contraintes, Véra Belmont parvient parfois à animer certaines séquences et à leur conférer une valeur documentaire (la noce) ou historique (la révolte des ouvriers de la Ruhr — passage remarquablement maîtrisé).

Bref, un film vraiment inintéressant qui se laissera sûrement regarder à la télé. Mais dont le sujet aurait gagné à être approché différemment.

Denis Desjardins

MILENA — **Réalisation**: Véra Belmont — **Scénario**: Véra Belmont — **Production**: Véra Belmont — **Images**: Dietrich Lohman — **Montage**: Yves Langlois et Martine Giordano — **Musique**: Jean-Marie Senia — **Son**: Patrick Rousseau — **Décors**: Jacques Bufnoir et Karel Vacek — **Costumes**: Olga Berlutti — **Interprétation**: Valérie Kaprisky (Milena Jesenska), Stacy Keach (Jesenski), Gudrun Landgrebe (Olga), Peter Gallagher (Polak), Nick Mancuso (Jaromir), Philip Anglim (Franz Kafka), Yves Jacques (Max Brod), Jacques Penot (Shimon Foreman) —**Origine**: France/Allemagne/Canada — 1990 — 139 minutes — **Distribution**: Malofilm.

(1) Elle en sortira désabusée, comme l'héroïne de *Rouge baiser*, cet autre film de Véra Belmont.

Robin des Bois, prince des voleurs / Robin Hood, Prince of Thieves

ROBIN DES BOIS, PRINCE DES VOLEURS (Robin Hood, Prince of Thieves) — **Réalisation**: Kevin Reynolds — **Scénario**: Pen Densham et John Watson — **Production**: John Watson, Pen Densham et Richard B. Lewis — **Images**: Doug Milsome — **Montage**: Peter Boyle — **Musique**: Michael Kamen — **Son**: Chris Munro — **Décors**: John Graysmark — **Effets spéciaux**: Kevin Nugent — **Costumes**: John Bloomfield — **Interprétation**: Kevin Costner (Robin des Bois/Robin de Locksley), Morgan Freeman (Azeem), Alan Rickman (le shérif de Nottingham), Mary Elizabeth Mastrantonio (Marian), Christian Slater (Will Scarlett), Nick Brimble (petit Jean) Michael McShane (le frère Tuck), Michael Wincott (Guy de Gisborne), Geraldine McEwan (Mortianna) — Brian Blessed (Lord Locksley), Soo Drouet (Fanny), Jack Wild (Much), Harold Innocent (l'évêque) — **Origine**: États-Unis — 1991 — 120 minutes — **Distribution**: Warner Bros.

Au retour d'une croisade, Robin de Locksley regagne l'Angleterre, accompagné d'Azeem, un Sarrazin à qui il a sauvé la vie. Rentré dans son pays, Robin découvre le château paternel incendié abritant la dépouille mortelle de son père. Le responsable de cette boucherie, le shérif de Nottingham, devient alors son ennemi juré.

Poursuivi par le shérif et ses hommes, Robin se réfugie dans la mystérieuse forêt de Sherwood, sachant très bien que les hommes du shérif craindront de s'y aventurer. Il découvre alors le repère d'une bande de hors-la-loi et, avec leur complicité, Robin de Locksley deviendra «celui qui vole aux riches pour donner aux pauvres», dans les aventures qu'on lui connaît.

On constate rapidement que le film s'engage dans une tangente psychologique. Plutôt que de verser dans la légende, les scénaristes Pen Densham et John Watson donnent une profondeur au personnage de Robin, en le pourvoyant d'un passé, d'un titre de noblesse et de motifs oedipiens expliquant sa rébellion. On délaisse l'aspect légendaire pour élaborer un film à saveur socio-psychologique. Il ne suffit donc plus que Robin soit pourvu d'une compétence de «meilleur archer» et qu'il se moque ouvertement de la noblesse. Le prince des voleurs grimpe l'échelle sociale et le thème de vengeance surgit.

Le tandem Densham-Watson chemine habilement en évitant les embûches de la redite. Ce faisant, il jette un regard neuf sur certains épisodes de la légende (tel le droit de passage sur la rivière exercé par Ti-Jean et sa bande), tout en traitant sommairement certains dénouements connus. Ainsi, après réflexion, on s'explique mal le revirement soudain de Marianne qui passe de la haine à l'amour sans raison probante. Mais cet aspect du récit ne nécessite aucune élaboration, puisque le spectateur sait déjà qu'elle deviendra sa dulcinée.

De ce scénario, un seul choix reste arbitraire: l'ajout du personnage d'Azeem. Car mis à part sa fonction narrative d'introduction et de conclusion du film, on voit difficilement ce que le personnage apporte au récit. Dans le contexte historique, on admettra qu'il est surprenant qu'Azeem, tout musulman qu'il soit, accompagne Robin au retour d'une guerre de religion. Ce caprice détonne d'autant plus que le choix des locations tranche avec le traditionnel tournage en studio américain et fait preuve d'un souci historique. Or, bien que les châteaux du film soient d'authentiques châteaux anglais et que l'enceinte de la ville de Nottingham soit représentée par la ville fortifiée de Carcassonne, un personnage fantaisiste circule librement dans ce décor historique. Mais n'est-ce pas typiquement américain que d'opter pour l'exotisme au détriment de la vraisemblance; pour la vengeance en défaveur de la cause désintéressée?

Si ce film survit à l'épreuve du temps, il pourra être dépoussiéré dans une dizaine d'années pour témoigner des conventions cinématographiques des années 90.

Dans le film de Spielberg et Lucas, Kevin Reynolds (*Fandango*) manoeuvre sur un terrain où l'allusion n'a pas sa place. En plus de nous mâcher le contenu à l'image, de nous étourdir d'effets spéciaux et de colorer chacune des batailles de rouge sang, il arrose le tout d'un trop plein musical fournissant le ton affectif propre à chaque scène.

La musique disparate de Michael Hamen, sa consonance, tantôt médiévale (thème amoureux), tantôt actuelle (thème aventurier), manque d'unité et de discrétion. Elle suinte de partout, ce qui n'est pas sans rappeler l'esthétique des années trente où la musique démarrait avec le générique d'introduction, pour ne s'arrêter qu'avec le générique de la fin. On était alors au début de l'ère sonore et l'orchestration symphonique était de rigueur; tout comme on est aujourd'hui au début de l'ère stéréophonique et que même pour une légende datant du moyen âge, le son synthétique semble de bon aloi.

Après *Indiana Jones* et sa musique omniprésente, *Robin des Bois* essaie d'apporter sa contribution à la convention générique du film d'aventure, mais l'amalgame d'excès qui en résulte sent la recette.

Jeanne Deslandes

Ma Blonde, ma mère et moi / Only the Lonely

Scénariste de formation, Chris Columbus a rédigé des canevas aussi variés les uns que les autres. Du drame social (*Reckless*), il passe au fantastique débridé (*Gremlins*), s'avise de raconter une histoire à la «Indiana Jones» pour enfants et jeunes adolescents (*The Goonies*), pour ensuite s'essayer dans le genre détective-mythique-fin-du-siècle (*Young Sherlock Holmes*). En passant derrière la caméra, il signe *Adventures in Babysitting* (connu aussi sous le titre de *A Night on the Town*), *Heartbreak Hotel*, et finalement, le succès inattendu de l'an dernier, *Home Alone*.

Le premier élément de surprise dans *Only the Lonely* est de constater que l'auteur/réalisateur relate un récit où histoire et ambiance n'évoquent pas l'univers de Steven Spielberg avec qui Columbus avait collaboré dans trois productions: *Gremlins*, *The Goonies* et *Young Sherlock Holmes*. Au contraire, le scénario de cette comédie sentimentale se démarque des écrits ou réalisations de l'auteur par une absence totale ou presque de la représentation chimérique ou irréelle des événements, sauf peut-être deux fois, quand le héros transi d'amour pour sa dulcinée vient lui avouer ses sentiments à sa fenêtre, et quand leur premier rendez-vous se passe sur un terrain de baseball, évidemment vide, le soir, pour la circonstance.

L'autre élément d'étonnement est de découvrir un John Candy tout à fait disponible, émouvant, d'une justesse irréprochable dans sa timidité envers les femmes, un grand garçon au coeur tendre, fils à maman malgré lui. Il joue le rôle de Danny Muldoon, un policier de Chicago qui, à trente-cinq ans, un âge où l'on devrait être marié ou habiter seul (ou accompagné), demeure toujours avec sa mère, une veuve possessive, autoritaire et capricieuse. Mais voilà que, de façon inattendue, il tombe amoureux d'une certaine Theresa Luna, la fille timide d'un veuf, patron d'un salon funéraire. Un obstacle à leur liaison (du point de vue matriarcal): Danny est de descendance irlandaise, celle qu'il aime, de père italien. Les choses se compliquent davantage lorsque nous découvrons que Theresa travaille pour son père en tant que maquilleuse des morts exposés dans le salon.

L'histoire est traitée sur un mode léger alors que Columbus évite, plus ou moins, le discours moralisateur, même si certains détails dans le film prouvent le contraire (remise en question du célibat comme mode de vie, importance accordée à l'institution du mariage, ici placée sur un piédestal, voire dans la cella, fausse accusation de l'autorité). Tous ces élans de conservatisme, de rituels traditionnels, peuvent avoir quelque chose de réconfortant pour l'époque dans laquelle on vit, à savoir un âge de violence, d'incertitudes et de sexualité moribonde. Quoi de plus sécurisant que la vie de famille où tendresse, amour, compréhension, et plus particulièrement entraide, contribuent à mieux surmonter les traverses du quotidien et à supporter la solitude.

Il est vrai que d'un côté *Only the Lonely* est une petite comédie sympathique bien ciblée où l'on retrouve le thème de l'irruption de l'imprévisible au sein du microcosme familial, mais, tout bien considéré, le film de Columbus fait un peu défaut là où les arguments qu'il expose semblent être les seuls justes et valables. Il ne reste donc de place pour ceux ou celles qui ont choisi une autre voie, entre autres, le personnage de Doyle, subtilement interprété par Milo O'Shea qui, soit dit en passant, ne semble pas vieillir, est condamné à vivre dans la solitude à cause de sa situation de famille. Il a fait le choix du célibat.

Only the Lonely n'est pas pour autant un film raté parce que tout simplement il est bien réalisé et que les interprètes jouent pour la plupart avec une grande justesse de conviction (sauf peut-être Ally Sheedy dans le rôle de Theresa, très peu convaincante). Mais au-delà de ces conventions techniques élémentaires bien joliment agencées, on sent un petit souffle de moralisme bien occulté qui ne laisse aucun répit à l'instinctif et à l'émancipé. Nul doute que le personnage de Danny se libère du joug de sa mère, mais est-il certain qu'en embrassant la vie de famille, une fois les premières extases de la lune de miel passées, il ne sera pas lui-même un exemple d'autorité? Après tout, sa profession le lui oblige peut-être, c'est un policier. Et, de plus, c'est un homme issu d'un milieu conservateur.

Le spectateur, quant à lui, se laissera emporter par la nostalgie que procure «Only the Lonely», la chanson interprétée par Roy Orbison tout au long du générique du début. Par la même occasion, il prendra un immense plaisir à retrouver une Maureen O'Hara en pleine forme, même après une vingtaine d'années d'absence, et un Anthony Quinn toujours aussi fringant.

Élie Castiel

MA BLONDE, MA MÈRE ET MOI (Only the Lonely) — **Réalisation**: Chris Columbus — **Scénario**: Chris Columbus — **Production**: John Hughes et Hunt Lowry — **Images**: Julio Macat — **Montage**: Raja Gosnell — **Musique**: Maurice Jarre — **Son**: Jim Alexander — **Décors**: John Muto, Dan Webster — **Costumes**: Mary E. Vogt — **Interprétation**: John Candy (Danny), Ally Sheedy (Theresa), Maureen O'Hara (Rose), James Belushi (Sal), Kevin Dunn (Patrick), Anthony Quinn (Nick), Milo O'Shea (Doyle), Bert Remsen (Spats) — **Origine**: États-Unis — 1991 — 100 minutes — **Distribution**: 20th Century Fox.

Bashu, the Little Stranger

BASHU, THE LITTLE STRANGER — **Réalisation**: Bahram Beizai — **Scénario**: Bahram Beizai — **Production**: Ali Reza Zarrin — **Images**: Firooz Malekzadeh — **Montage**: Bahram Beizai — **Musique**: folklore iranien — **Son**: Jahangir Mirshekari, Ashar Shahverdi et Behrooz Moavenian — **Costumes**: — **Interprétation**: Aduan Afravian (Bashu), Sussan Taslimi (Naïe) — **Origine**: Iran — 1986 — 120 minutes — **Distribution**: Del Fuego.

Quelle surprise que de trouver dans la programmation d'une salle de répertoire montréalaise un film iranien produit en 1990 et ce, en plein mois de juin, alors que les gros canons estivaux américains bombardent déjà la majorité de nos écrans! Il est vrai que l'Iran reprend, depuis deux ou trois ans, sa place dans les grands festivals internationaux, après une longue absence.

En fait, on ne pouvait souhaiter de meilleur indicateur, auprès du grand public, de l'existence d'un cinéma iranien que *Bashu, the Little Stranger*. Ce film a tout pour plaire et une bonne réputation le précède, grâce tant à la critique qu'au bouche à oreille internationaux.

Difficile, en effet, de résister à cette histoire: après la mort de ses parents, Bashu, âgé de 10 ans, tente de fuir son village, situé près du golfe Persique, lors d'un bombardement par l'aviation irakienne. Il saute subrepticement à bord d'un camion et il se retrouve dans le nord de l'Iran, près de la mer Caspienne. Il se réfugie dans une ferme occupée par une femme et ses deux enfants. Les premiers contacts sont difficiles, car Bashu se comporte comme un petit animal sauvage qui craint la capture, tout en ayant la vulnérabilité et les peurs d'un enfant de son âge.

Les premiers contacts entre la mère, Naii, et Bashu sont montrés avec une belle et rare sobriété. Pas un mot n'est échangé pendant de longs moments. Tout passe dans le regard, le sourire ou les gestes. Jusqu'au jour où ils échangent verbalement pour la première fois... Quel bonheur se lit alors sur leurs visages! On ne peut rester indifférent.

Tout comme Naïe, le spectateur s'attache très rapidement à Bashu; d'autant plus que tout le voisinage le rejette et veut le voir partir. Deux raisons à cette réaction: il est Noir — on suggère même à Naii un savon spécial pour le «blanchir», en vain, bien entendu —, et il parle un dialecte incompris de ces villageois, visiblement peu instruits. Ces particularités suscitent une peur superstitieuse et éveillent la mesquinerie: cet étranger pourrait être un voleur, avoir des poux et porter malheur. Cette méfiance s'estompe graduellement, après que Bashu leur a prouvé qu'il sait lire dans leur langue.

Bahram Beizai, le réalisateur qui s'est fait connaître à Cannes en

PROJETEZ-VOUS
AU 7e CIEL
DU 7e ART
du 28 septembre
au 4 octobre 1991
MAINTENANT
3 SALLES
EN RÉGION
Les
GRANDS
PRIX
de la culture
Hydro-Québec
1991 1991 1991
LAURÉAT
ORGANISME CULTUREL
secteur des Laurentides
7e FESTIVAL
DU CINÉMA
INTERNATIONAL
DE STE-THÉRÈSE
BERCEAU des LAURENTIDES
UN ÉVÉNEMENT CULTUREL D'ENVERGURE • UN RENDEZ-VOUS À NE PAS MANQUER
● COMPÉTITION LONGS MÉTRAGES INTERNATIONAUX (Toutes catégories)
● COMPÉTITION LONGS MÉTRAGES INTERNATIONAUX (Premières oeuvres)
● COMPÉTITION COURTS MÉTRAGES (Jeunes Cinéastes)
● COMPÉTITION COURTS MÉTRAGES (Étudiants du secondaire)
Auditorium du collège Lionel-Groulx, 100 rue Duquet, Sainte-Thérèse
Projections spéciales les 30 septembre et 2 octobre à l'Auditorium
de la polyvalente Deux-Montagnes, 500 chemin Des Anciens, Deux-Montagnes
et les 1er et 3 octobre à l'auditorium du Cegep Saint-Jérôme
455 rue Fournier, Saint-Jérôme
BILLETTERIE:
• Sur les sites durant le Festival
À compter du 30 août
• Coop Lionel-Groulx
• Billetterie Articulée: (514) 524-4526
• COMPTOIRS ADMISSION: (514) 522-1245 1-800-361-4595
* Frais de services en sus
ADMISSION GÉNÉRALE : 5.00 $
Laissez-Passer : 15.00 $, 30.00 $ et 50.00 $
Tarifs Spéciaux : Étudiants-es
et Personnes âgées : 4.00 $
INFO-FESTIVAL: (514) 434-0387

1980 avec *La Ballade de Tara*, nous rive à nos fauteuils. *Bashu, the Little Stranger* a un côté documentaire. On s'attarde à la vie quotidienne d'une mère de famille iranienne, dont le mari est parti «chercher du travail ailleurs», comme une lettre l'indique vaguement. Elle se lève à l'aube, afin de monter la garde dans sa rizière contre les animaux qui viendraient manger ses plants. Elle s'occupe des tâches ménagères, de la préparation des repas à la toilette des enfants. Enfin, elle et les enfants vont au marché vendre des poules, des oeufs et des tresses d'ail, en veillant bien à ne pas se faire escroquer.

D'autre part, cette histoire est teintée d'une atmosphère fantastique. Beizam fait apparaître les parents morts de Bashu: parfois, c'est le fruit d'hallucinations terrifiantes qu'a le garçon; parfois le mère seule apparaît, sous la forme d'une femme masquée et habillée de noir, sans que l'enfant semble la voir. Quelle scène inoubliable quand l'imagination de Bashu transforme un feu de foyer en véritable enfer accompagné du croassement des oiseaux qui le survolent en cris stridents de bombardiers. On ne peut mieux décrire l'horreur qui hante Bashu, depuis qu'il a vu sa famille périr sous les bombes irakiennes.

Soulignons le travail du directeur de la photo, Firuz Malekzadeh, dont certaines images sont frappantes: entre autres, le premier gros plan du visage de Naïe, quand son voile tendu diagonalement à l'écran encadre des yeux au regard perçant, et la course de Bashu dans la rizière, dont la couleur verte contraste richement avec les couleurs ternes du désert vues peu de temps auparavant.

La trame sonore, ingénieuse et belle, se compose en bonne partie de cris d'animaux et d'humains (Naïe imite tous les cris des bêtes qui vivent dans les parages de sa ferme, de l'aigle au sanglier). Elle comprend surtout des percussions, parfois même créées à l'écran par Bashu, en se tapant les cuisses et le thorax dans un rythme bien défini, ou par Naii et l'enfant, en frappant sur des plats de métal.

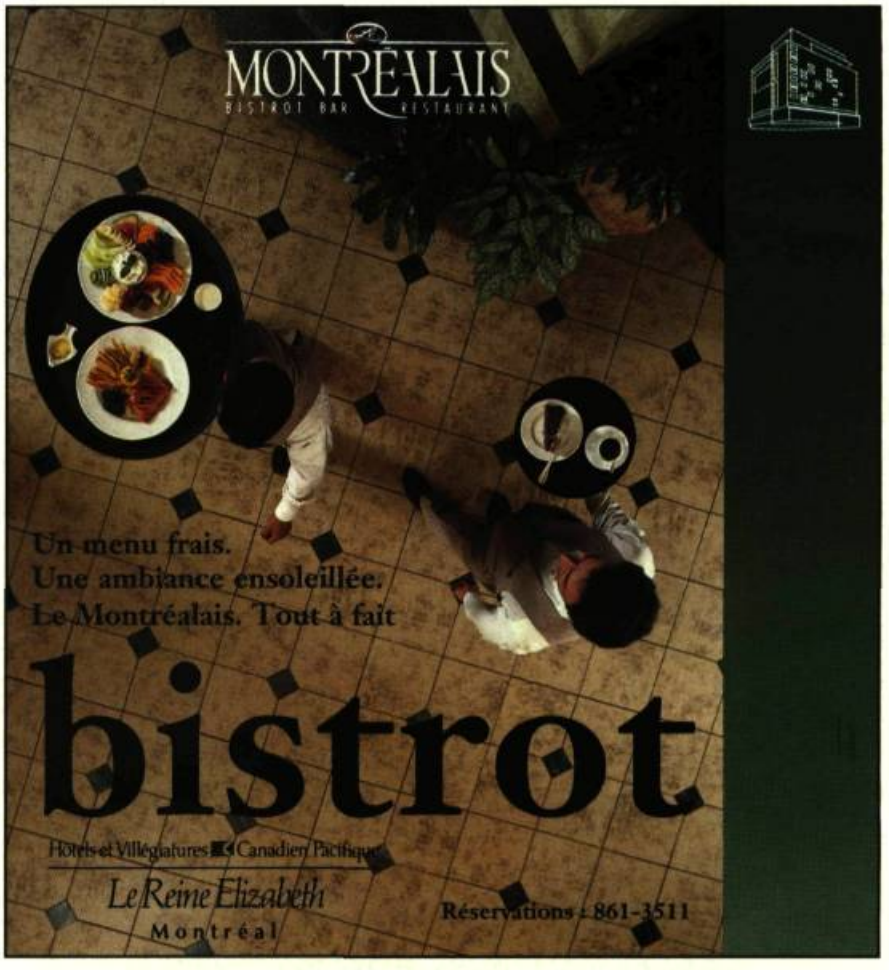
Enfin, Beizai ne tombe jamais dans la complaisance ou la mièvrerie; tous ces personnages se tiennent et ont une logique propre. Même la présence du père, que l'on voit vers la fin, se maintient tout au long par un échange de lettres avec Naii, au point qu'on reconnaît implicitement ce personnage dès sa première apparition à l'écran.

Si Adnan Afravian, dans le rôle-titre, et Sussan Taslimi, dans celui de Naïe, crèvent tous les deux l'écran et portent le film sur leurs épaules, des erreurs de jeu surgissent parfois. On tombe dans la caricature ou la maladresse, causées sans doute par des acteurs non-professionnels. Le montage manque de rigueur: on n'a pas su raccourcir des plans qui ralentissent inutilement le rythme. Par contre, on a créé un grand dynamisme avec une série de plans très courts, comme dans la scène où Naii nourrit ses poules.

Il est dommage que *Bashu, the Little Stranger* n'ait tenu qu'une semaine à l'affiche. Comme beaucoup d'oeuvres de réalisateurs aux noms inconnus du grand public, ce film est passé inaperçu pour une raison simple: on n'a pas donné le temps au bouche à oreille de fonctionner et ce, malgré de bonnes critiques dans les grands

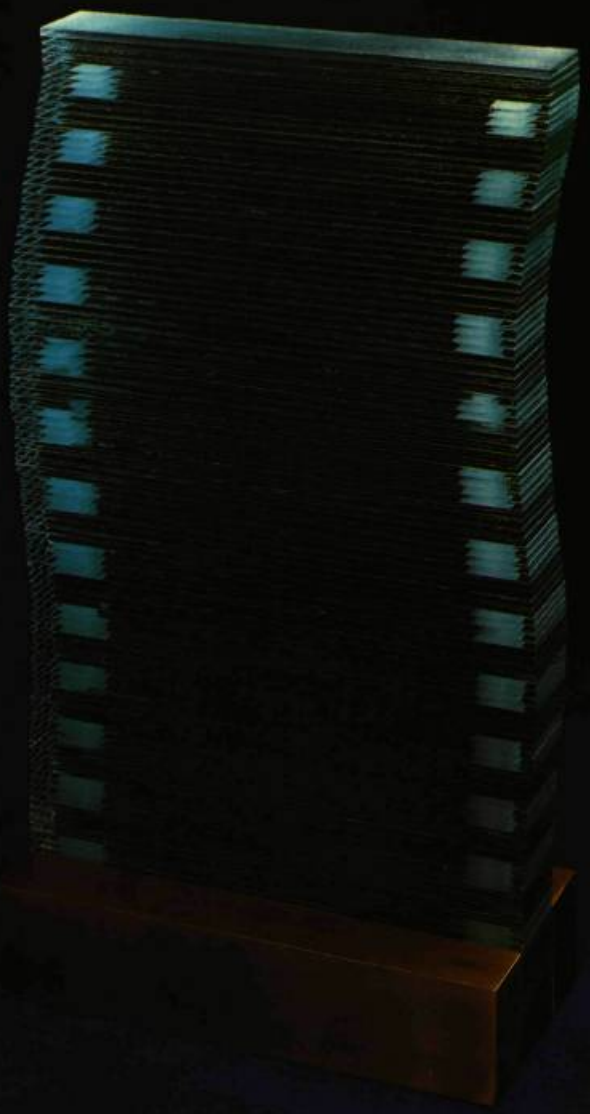
quotidiens. Pourtant, ce film est à découvrir, car il respire à un rythme bien particulier, très différent de celui des films européens ou nord-américains, mais propre à la culture orientale dont il émane. Envoûtant.

Martin Delisle



LE PUBLIC FIXE SON PRIX!

LE PRIX SUPER ECRAN



LORS DU FESTIVAL DES FILMS DU MONDE
DE MONTRÉAL
LE PUBLIC DÉCERNERA
LE PRIX SUPER ECRAN
AU MEILLEUR FILM CANADIEN

C'est le 2 septembre prochain, lors de la cérémonie de clôture, que le public se sera prononcé sur le MEILLEUR FILM CANADIEN en lui décernant LE PRIX SUPER ECRAN.

SUPER ECRAN, le canal de films, est fier de sa participation active, tant dans cette 15ième édition du Festival des Films du Monde de Montréal que dans l'industrie cinématographique d'ici.

SUPER ECRAN MD
LE CANAL DE FILMS

Au lit avec Madonna / Madonna, Truth or Dare

Truth or Dare. La vérité ou le défi. Le titre anglais du film sur Madonna est assez révélateur. Ce documentaire réalisé par Alek Keshishian , produit par Tim Clawson et Jay Roewe, mais vraisemblablement contrôlé par la star elle-même, est une oeuvre ludique et ambitieuse malgré ses airs un peu convenus.

S'il fallait trouver une analogie, on pourrait parler de miroir. Le film en est d'ailleurs tapissé, Madonna allant même jusqu'à cacher une caméra derrière une glace sans tain pour mieux capter la réaction de ceux qu'elle invite dans sa loge. Mais c'est vendre la mèche. En surface, le film paraît plus simple. L'image qu'il renvoie est claire; la fonction qu'il remplit sans équivoque. Le documentaire témoigne de la tournée internationale que Madonna a effectuée avec son spectacle «Blond Ambition». On a donc droit au montage habituel d'extraits de sa performance, de scènes en coulisses, de plans à l'épaule qui captent les moments de tension ou les fous rires, etc. Cinématographiquement, cela n'a rien de bien nouveau, mais pour qui ne connaît pas Madonna, le matériel est révélateur. «Madone» dans tous les sens du terme, l'auteure-interprète régente son équipe avec fermeté tout en se montrant généreuse et maternelle avec ses jeunes danseurs. C'est la facette la plus attachante du film. On croit, par ailleurs, qu'il s'agit de la partie «vérité» du documentaire. Après tout, Madonna s'y met à nu... littéralement et autrement. Cependant, le film est encore plus honnête lorsqu'il devient autoréflexif; Madonna ne ratant pas une occasion de faire savoir à son entourage, et aux spectateurs, qu'ils participent au processus filmique de son pari cinématographique.

Au lieu de vouloir à tout prix nous faire croire que nous assistons à la «vraie vie» de Madonna, les créateurs du film ont donc à coeur de signaler la nature nécessairement fabriquée de leur représentation cinématographique. Autrement dit, ils/elle veulent nous faire le jeu du miroir. Outre les références directes au tournage, dans le «dialogue» de Madonna — il faut entendre ses réparties avec un Warren Beatty dégoûté par l'expérience en cours —, on peut remarquer quelques indices dans la forme même du film. Il y a tout d'abord l'opposition entre le noir et blanc et la couleur. On réserve la pellicule monochrome pour les segments «vérité», cliché du cinéma direct, alors que la couleur est utilisée pour illustrer les séquences du spectacle, la fiction à l'intérieur de la fiction. Le passage souvent violent de l'un à l'autre garde nos sens et notre intellect en alerte. La mise en scène fait de même. Sur scène, il est normal de voir les protagonistes jouer pour la caméra en évoluant dans un environnement stylisé. Mais il est beaucoup plus troublant de retrouver le même phénomène hors scène. Dans la partie sensément «vérité» du document, les participants sont souvent invités à s'adresser directement à l'objectif, installés dans un lit ou sur des draps de satin, l'éclairage ambiant savamment composé pour donner à leur visage un certain relief. Ce qu'ils disent semble spontané et sincère mais le décor artificiel nous invite à garder nos distances. La performance de Madonna est encore plus révélatrice. Si elle joue parfois le jeu du cinéma candide, en évoluant devant la caméra sans s'en préoccuper, elle s'efforce ailleurs d'établir un rapport complice avec le spectateur. Elle est souvent la seule à jeter un regard furtif vers l'objectif lors de scènes en coulisses; les autres participants ignorent complètement la présence du cameraman. L'impact de ce regard est tel qu'il désamorce, rétroactivement, le naturalisme dont peut faire preuve la chanteuse. C'est ici que la fameuse glace sans tain prend toute son importance. Posée sur une vanité, elle permet à Madonna de faire face au spectateur lorsqu'elle se fait maquiller. De fait, elle nous force à assister à la construction de son masque. Dans ces moments-là, Madonna est peut-être occupée à parler de sa vie avec son père ou ses assistants, mais du regard, elle continue de s'entretenir, avec nous, de ce qu'est le spectacle. *Truth or Dare*?

Il ne faut pas se surprendre des prétentions modernistes de Madonna. On peut voir dans son cheminement en tant qu'auteure-interprète et star de la vidéo rock, un désir de plus en plus évident de dévoiler son image. Non pas pour la répudier, mais pour nous en expliquer la nature et le fonctionnement. Lorsqu'elle écrit ou chante, lorsqu'elle conçoit ses vidéos ou la mise en scène de ses spectacles, lorsqu'elle donne des entrevues, Madonna nous entretient de politique sexuelle. Le sujet peut offenser, surtout parce qu'elle y mêle la religion, mais c'est la présentation de ses arguments qui choque le plus, la star jonglant avec les canons de l'art, du théâtre et de la pornographie. Le documentaire fait d'ailleurs état de ce processus créateur ...et des démêlés de Madonna avec la police de Toronto. On a menacé d'arrêter la chanteuse parce qu'elle simulait la masturbation sur scène.

Bien sûr, on peut douter de la valeur profonde du discours de Madonna. Il n'est pas sans carences. Par exemple, comment la star explique-t-elle que son message supposément subversif ait la bénédiction de l'industrie? Le documentaire ne soulève pas la question. En fait, on ne voit jamais Madonna s'entretenir avec ces

AU LIT AVEC MADONNA (Truth or dare: In Bed with Madonna) — **Réalisation**: Alec Keshishian — **Production**: Jay Roewe et Tim Clawson — **Images**: Robert Leacock, Doug Nichol, Christophe Lanzenberg, Marc Reshovsky, Daniel Pearl et Toby Phillips — **Montage**: Barry Alexander Brown et John Murray — **Son**: Lon E. Bender — **Avec**: Madonna, les membres de sa troupe, Warren Beatty et Compagnie — **Origine**: États-Unis — 1991 — 118 minutes — **Distribution**: Malofilm.

messieurs du Big Business. Pourtant, elle a sûrement eu à le faire, avant, pendant ou après sa tournée. De plus, si le film donne l'impression que l'oeuvre de la chanteuse est sans précédent — et combien osée! — le spectateur ferait bien de savoir qu'avant la madone américaine, il y a eu, par exemple Diane Dufresne.

Truth or Dare, et Madonna, souffrent peut-être d'un manque d'humilité. Mettons ça sur le compte de la jeunesse... et de la bravade.

Johanne Larue

Terminator 2: le jugement dernier / Terminator 2: Judgment Day

TERMINATOR 2: LE JUGEMENT DERNIER (Terminator 2: Judgment Day) — **Réalisation**: James Cameron — **Scénario**: James Cameron et William Wisher — **Production**: James Cameron — **Images**: Adam Greenberg — **Montage**: Conrad Buff, Mark Goldblatt et Richard A. Harris — **Musique**: Brad Fiedel — **Son**: Gary Rydstrom — **Décors**: Joseph Nemec III — **Costumes**: Marlene Stewart — **Effets spéciaux**: Stan Winston, Dennis Muren, Thomas L. Fisher — **Interprétation**: Arnold Schwarzenegger (Terminator), Edward Furlong (John Connor), Linda Hamilton (Sarah Connor, la narratrice), Robert Patrick (T-1000), Joe Morton (Myles Dyson), Earl Boen (le docteur Silberman), Colin Patrick Lynch (l'infirmier), Danny Cooksey (Tim) — **Origine**: États-Unis — 1991 — 137 minutes — **Distribution**: Columbia/Tri-Star.

Angoisse, peur, terreur, douleurs, souffrances, blessures, tueries, démolitions, destruction, explosions, annihilation. Voilà ce que nous offre la dernière incursion supratechnologique de James Cameron, dans le domaine de la science-fiction. Bien sûr, on peut se fier à Cameron pour qu'il utilise toute son expertise en des effets spéciaux et tout son savoir-faire à créer des scènes d'action et de suspense époustouflantes. En ce sens, il se surpasse d'ailleurs dans T2 (*Terminator 2: Judgment Day*), extrapolant à partir de l'effet 3-D de la colonne d'eau de *The Abyss*, pour créer un second Terminator plus redoutable et plus sophistiqué que le premier modèle (Arnold), une sorte d'humanoïde polymorphe constitué de métal liquide cristalloïde.

On peut se fier également à Arnold Schwarzenegger pour démontrer son expertise dans le maniement des armes à feu et son savoir-faire de culturiste pour déployer sa musculature gonflée à bloc, prête à pulvériser tout ce qui lui bloque le passage. Arnold incarne la machine parfaite, avec son jeu monolithique et ses répliques laconiques du genre «Hasta la vista, Baby», dites sur le même ton, sans émotion. En ce sens, il se surpasse lui aussi dans T2.

Mais à quoi bon toute cette ingéniosité, toute cette compétence, tout ce professionnalisme? Dans quel but? Quels desseins profonds les créateurs? Quelles motivations les animent dans *T2*? Il est évident qu'il fallait s'attendre à un certain degré de carnage, mais à ce point-là? Et sans aucun renouvellement des thèmes explorés dans le premier *Terminator*? On était en droit de s'attendre à beaucoup plus de l'auteur d'*Aliens* et de *Abyss*.

Cameron, qui a également écrit le scénario, ne fait que reprendre les prémices de l'original, en les amplifiant à la puissance 15: quinze fois plus d'argent (le premier avait coûté 6,5 millions de dollars, le second 95!), quinze fois plus d'effets spéciaux, quinze fois plus de démolitions. Il va jusqu'à refilmer textuellement la scène d'ouverture de *T1* (Arnold nu exige les vêtements d'un motard), en y ajoutant le décor du bar-saloon en guise de clin d'oeil probable au film de son épouse Kathryn Bigelow, *Near Dark*, qui contenait une scène de boucherie similaire, mais diablement plus terrifiante.

C'est d'ailleurs là le défaut majeur de *T2* son incapacité à impliquer émotivement le spectateur dans le suspense. La force d'*Aliens* résidait justement dans ce sentiment de terreur palpable que Cameron communiquait au spectateur. Ce dernier anticipait le danger déjà expérimenté dans le premier *Alien*. Il partageait les craintes de Ripley (Sigourney Weaver) et s'intégrait presque physiquement dans le suspense horrifiant ainsi créé. Dans *The Abyss*, Cameron réussissait à engendrer de toutes pièces un suspense technologique que l'on pourrait qualifier d'«à ressorts». Une situation compressait le ressort au seuil de l'intolérable et, lorsque l'on croyait pouvoir souffler, le ressort se relâchait à nouveau jusqu'à son point de rupture. La séquence où l'immense grue de surface, reliée au complexe sous-marin par un câble, se détache de la plate-forme et tombe sur le bâtiment marin, l'évite de justesse, puis s'engouffre dans un abysse, entraînant la structure avec elle par le câble: voilà une parfaite illustration de ce suspense, le câble agissant comme une superbe métaphore du ressort qui se rétracte puis se détend.

Cameron utilise encore cette technique dans *T2*, mais il n'arrive pas à nous communiquer véritablement ce sens du danger si palpable dans le premier *Terminator*. La raison vient peut-être du changement constant de point de vue: d'abord celui du Terminator, puis de John Connor, enfin de Sarah Connor. La scène d'évasion de l'asile où Sarah est enfermée est symptomatique de ce problème: jamais nous ne partageons la terreur de Sarah qui revoit le Terminator pour la première fois, en sept ans, car nous savons qu'il est du bon côté. C'est, me semble-t-il, une grave erreur de jugement de la part de Cameron.

Peut-être le film aurait-il dû se structurer autrement? Peut-être Cameron veut-il nous distancer, nous donner un point de vue cynique sur ce monde d'une violence extrême, menaçant de s'auto-détruire à cause de sa technologie? Mais alors, pourquoi ce culte soudain de la machine? Sarah contemple le cyborg jouer avec son fils et en vient à la conclusion qu'il serait le remplaçant idéal de son père défunt, tué, faut-il le rappeler, par un Terminator identique? À la fin, le robot doit être détruit, mais John ne veut pas perdre son ami (sic). Voyant les larmes de John, l'androïde s'excuse de devoir partir et Sarah affiche du regret (?!?) en le regardant se désintégrer. Pour comble, alors que le robot disparaît dans le métal en fusion de la fonderie, sa main arguë le pouce en signe de victoire. Étrange raisonnement pour un film dont la raison d'être repose sur la terreur

que doivent inspirer ces machines.

En fait, continuant à exploiter le matériel de ses trois films précédents, Cameron semble se complaire dans le militarisme et dans cette mentalité belliqueuse qui consiste à rayer de la carte tout ce qui lui déplaît le moindrement. Quelqu'un vous regarde de travers, pulvérisez-le automatiquement! Certes, il peut sembler satisfaisant de se défouler au cinéma, d'assouvir ses instincts primitifs (qui n'a pas rêver de pouvoir faire comme Arnold et exterminer un indésirable d'un coup de poing?), mais il devrait avoir des limites à la démonstration de violence injustifiée. *T2* s'aproche d'ailleurs de la surenchère de *Robocop 2*, une autre histoire de robot. Cameron semble en être conscient, c'est pourquoi John intime l'ordre au Terminator de ne plus tuer personne. Mais que penser, lorsque son idée de laisser vivre revient à casser les deux jambes de tout le monde?

De plus, *T2*, plus encore que *T1* et sans le justifier par un enjeu émotif, cultive l'idéologie très américaine voulant qu'un seul individu puisse être responsable de l'avenir de l'humanité. D'où alors l'importance de l'enfant John Connor aux yeux de Cameron et de ses personnages, car il deviendra plus tard le leader de la résistance aux machines du futur. Ils ne leur viendraient pas à l'idée qu'un autre homme (ou femme) puisse le remplacer. De même, comment croire qu'un seul être humain pourrait avoir créé un système cybernétique aussi complexe que Skynet? Si Copernic n'avait pas existé, est-ce à dire que la terre aurait cessé de tourner autour du soleil? Plusieurs savants doivent travailler simultanément afin de développer une technologie aussi sophistiquée, qui doit ironiquement son existence aux restes du premier Terminator, issu lui-même de cette science.

Il appert que l'objectif visé par Cameron a été d'accomplir les scènes d'action les plus extraordinaires jamais filmées. Malgré tous les moyens mis en oeuvre pour y arriver, en dépit de toute cette gymnastique pyrotechnique, le *Terminator* original demeure bien supérieur pour ce qui regarde le suspense pur et la construction narrative. Il est ironique de penser que Cameron a probablement dépensé plus d'argent en 1991 pour détruire Los Angeles dans une explosion nucléaire qui dure quelques secondes, qu'il en disposait en 1984 pour créer tous les effets spéciaux du modèle original.

«Hasta la vista, Baby».

André Caron

Thelma et Louise / Thelma & Louise

Meryl Streep ne se lamente pas pour rien. On dit souvent, depuis longtemps et avec raison, qu'il y a une sérieuse pénurie de rôles intéressants pour les femmes au cinéma.

Pour un *Silence of the Lambs* ou *The Grifters*, combien y a-t-il de *Hudson Hawk* et autres *Backdraft*? Mais, de temps à autre, des comédiennes ont l'occasion de s'accaparer l'écran pour deux petites heures et c'est là l'une des raisons qui font de *Thelma & Louise* un tel festin.

En l'espace de quelques semaines, deux films nous sont arrivés qui traitaient, chacun à sa façon, de la solidarité dans le crime de deux femmes «ben ordinaires». Dans *Mortal Thoughts* d'Alan Rudolph (qui fait ici simplement office de tâcheron), deux coiffeuses s'allient d'abord, pour camoufler à la police et au spectateur, les *circonstances de la mort (accidentelle? préméditée?) du mari* de l'une d'elles, mais ici la solidarité n'aura qu'un temps. Dans le film de Ridley Scott, deux femmes, également de milieu populaire (l'une au foyer, l'autre serveuse de restaurant) doivent prendre le large en catastrophe, après avoir abattu l'agresseur de l'une d'elles.

Dans les deux cas, le drame est déclenché par une tentative de viol qui se termine par la mort de l'agresseur, un type odieux. Et dans les deux cas, le policier enquêteur est interprété par Harvey Keitel! Dans des prestations diamétralement opposées, il est vrai.

Mais là s'arrêtent les comparaisons. *Mortal Thoughts* emprunte davantage la trame de l'enquête policière, dont le principal élément de surprise est éventé une bonne heure avant la fin, et se veut de toute évidence un véhicule sur mesure pour l'actrice-productrice Demi Moore qui traîne pendant deux heures la même expression figée de surprise interdite. Pour sa part, *Thelma & Louise* déborde rapidement le cadre domestique de la soumission conjugale pour s'éclater en une allégorie douce-amère sur les relations hommes-femmes doublée d'un road-movie au féminin, trépidant et émouvant. Ce second film, soulignons-le, est écrit par une femme, Callie Khouri, dont c'est le premier scénario porté à l'écran. Souhaitons que ce ne soit pas le dernier.

La séquence d'ouverture, admirable de concision, nous présente les deux femmes qui se préparent, chacune de son côté, pour un week-end qu'elles prévoient passer entre filles, dans la nature, loin de tout. La volatile Thelma n'arrive pas à arrêter son mari deux secondes pour lui annoncer son départ (lui demander la permission?) et fait ses valises en vitesse aussitôt qu'il a quitté la maison. Louise, posée, prudente, réfléchie, ne parvient pas non plus à rejoindre son compagnon avant de partir, mais laisse derrière elle *une maison étincelante de propreté.*

Dès leur première halte, pourtant, les deux femmes vont payer

THELMA ET LOUISE — **Réalisation**: Ridley Scott — **Scénario**: Callie Khouri — **Production**: Percy Main — **Images**: Adrian Biddle — **Montage**: Thom Noble — **Musique**: Hans Zimmer — **Son**: Keith A. Wester — **Décors**: Norris Spencer et Lisa Dean — **Costumes**: Elizabeth McBride — **Interprétation**: Susan Sarandon (Louise), Geena Davis (Thelma), Harvey Keitel (Hal, le détective), Christopher McDonald (Darryl, le mari de Thelma), Michael Madsen (Jimmy, l'ami de Louise), Brad Pitt (J.D.) — **Origine**: États-Unis — 1991 — 128 minutes — **Distribution**: MGM/UA.

cher leur tentative d'évasion du quotidien. Dès lors, la présence masculine se fera invariablement inquiétante, souvent harcelante lorsqu'elle n'est pas carrément menaçante. Après la présentation plutôt comique du mari suffisant de Thelma, c'est l'apparition de l'indésirable Harlan, déplaisant et prévisible dans chacun de ses gestes, qui précipite le cauchemar; puis le harcèlement des klaxons des *lorries* qui accompagne la fuite désordonnée de la *T-Bird*; le comportement débile du chauffeur de camion-citerne rencontré à trois reprises; le regard insistant de nombreux mâles en camisole rencontrés au hasard des haltes. Même Jimmy, le compagnon de Louise, distille d'abord un air de vague menace avant de s'adoucir. Et l'auto-stoppeur cueilli en chemin aura *baisé* la pauvre Thelma dans tous les sens du terme.

Ce n'est pas un hasard si les comportements masculins dépeints dans le film peuvent sembler par moments stéréotypés ou même caricaturaux. C'est d'abord une inversion des rôles fort bien venue, tiens, qui permet, pour une fois, de donner l'autre point de vue et de montrer ce que doivent trop souvent endurer les femmes dans certains milieux.

C'est aussi parce que chacun des huit types masculins rencontrés dans le film représente, comme le disait Ridley Scott en entrevue, une facette de l'homme contemporain [1]: le mari, l'ami, le policier sympathique, et celui qui applique les ordres sans penser (FBI), le patrouilleur de la route qui se dégonfle devant le danger, ou l'apparence de danger, l'auto-stoppeur, qui allie séduction et danger, le chauffeur de camion (le harcèlement ouvert et bêtifiant venu de nulle part), et le voleur. On serait tenter de croire que le scénario pêche par excès de manichéisme, mais les deux fugitives n'ont pas le monopole de l'honnêteté et des bonnes manières. Hal Slocombe, l'enquêteur, par le biais duquel on apprend à connaître un peu plus les motivations des deux femmes, est sympathique à leur cause, et Jimmy saura, lorsque les cartes sont sur la table, faire preuve d'une générosité et d'un désintéressement inattendus.

Thelma et Louise vivent toutes deux une relation sans surprise avec un conjoint plus ou moins indifférent. Ces deux types vont pourtant se définir à nos yeux simplement par leur réaction face à cette situation exceptionnelle. Si Darryl, le sous-doué en Corvette, confirme de plus en plus son étroitesse d'esprit dans un festival d'inepties colorées, Jimmy, le musicien, affiche d'abord une attitude bourrue et blasée qui cache mal ses vrais sentiments. Prenant conscience un peu tard de ce qu'il est sur le point de perdre, il va néanmoins poser des gestes concrets. La scène de la bague, lors de leurs retrouvailles dans un motel, tour à tour effrayante, comique et touchante, est un petit bijou.

Par la force des choses et dans des circonstances toujours imposées par les hommes, Thelma et Louise font l'apprentissage de la délinquance à petites doses, un peu à l'image de Thelma qui picole en cachette. Elles mettent un certain temps à réaliser qu'elles sont des fugitives et qu'elles doivent agir comme telles, mais à partir de ce moment elles exercent un contrôle de plus en plus serré sur les événements, jusqu'à choisir elles-mêmes leur propre fin au lieu de se la faire encore imposer.

Thelma et Louise se découvrent au hasard de leurs confrontations avec tous ces archétypes masculins et en profitent par la même occasion pour faire la barbe aux machos de l'écran en retournant contre eux leurs propres armes. Lorsqu'elles usent de violence, c'est pour dégonfler les emblèmes du machisme et la vantardise masculine en une blague parfois sévère mais toujours dénuée de cruauté ou de perversité (le patrouilleur enfermé dans son coffre de voiture, le routier «privé» de son véhicule). Elles ne sont pas en quête de vengeance et ne se délectent pas de leurs exploits. Lorsque Thelma, comme pour exorciser l'expérience du viol, évoque en riant la mort de son agresseur, Louise la ramène à l'ordre. Tout en enfermant le policier apeuré dans le coffre de sa voiture, elles s'excusent d'en être rendues à cette extrémité et leur attitude semble dire: «Voyez donc un peu ce que vous nous obligez à faire!»

Tout au long du film, Thelma et Louise demeurent attachantes dans leurs maladresses et leur intégrité indéniable, et le film réussit à maintenir un juste équilibre entre l'humour et le bon sens.

Ridley Scott excellait jusqu'à présent à mettre en scène avec un style très appuyé, mais assez peu d'émotion, des personnages souvent monolithiques qui se définissent par l'environnement dans lequel ils évoluent, un univers surtout masculin obéissant à des règles souvent créées de toutes pièces. L'auteur d'*Alien, Blade Runner, Legend* ou *Black Rain* ne nous a jamais habitué à de grandes études psychologiques. Il semble donc amorcer ici un changement intéressant puisqu'il ne peut avoir recours aux recettes éprouvées qui ont fait ses succès précédents.

Jamais condescendant ou complaisant envers ses héroïnes, il se montre plus attentif aux motivations et aux rythmes intérieurs de ses personnages qu'aux effets de mise en scène.

Il y a, bien sûr, de nombreux clins d'oeil à *Duel, The Sugarland Express, Easy Rider* ou *Paris Texas*. Scott opte pour une approche plus épurée qu'à l'ordinaire d'où n'est pas absente une certaine recherche de style, surtout dans la seconde partie du film qui prend un ton de plus en plus allégorique: par exemple, la lumière qui transperce un verre posé sur un comptoir; un long travelling sur le profil de la T-Bird en mouvement; les volutes de fumée causées par le passage d'un hélicoptère au-dessus du camion-citerne en feu; cette image incroyable du lièvre qui coupe la route in extremis devant les voitures de police en pleine poursuite, comme dans le tableau le plus célèbre du peintre anglais Turner (*Pluie, Vapeur et Vitesse*); ou encore ces voitures qui pourchassent les fugitives du bas vers le haut de l'écran, levant des nuages de poussière comme un feu d'artifice à l'envers!

L'interprétation, il va sans dire, est parfaitement «oscarisable». Rarement ces deux comédiennes ont-elles été meilleures. Geena Davis possède des talents de comique indéniables beaucoup mieux utilisés ici que dans *The Accidental Tourist*. Pour sa part, la formidable Susan Sarandon ajoute, à la collection de prestations déjà impressionnante, une autre femme de tête et de coeur qui restera en mémoire.

Dominique Benjamin

1) On a souvent décomposé (réduit?) la femme en plusieurs types, mutuellement exclusifs: la mère, la soeur, la petite amie, l'amante, la putain.

Ramer dans le vent / Rowing with the Wind

La particularité du film de l'espagnol Gonzalo Suarez est de réunir, dans un même contexte, un cénacle de personnalités hors du commun. Mythe fantastique (le monstre de Frankenstein) et héros ou héroïnes de lettres (Percy Bysshe Shelley, Mary [Wollstonecraft] Shelley et Lord Byron) exhalent leur passion dans cette étude sur le processus de création littéraire. Mais tout bien considéré, c'est avec une prudence retenue et un goût prononcé de la pudibonderie que Suarez aborde un sujet déjà traité de façon démentielle par Ken Russell dans *Gothic*.

Le cinéaste espagnol a réalisé *Rowing with the Wind*, une année après le film de Russell, et vu le résultat, il semblerait qu'il ait voulu racheter ses personnages en les plaçant sous le signe du voile rédempteur. Mais derrière ce masque qui cache des apparences, chaque personnage manifeste une tendance pour l'excessif et l'obsessionnel. Lord Byron ne croit plus à la vie sur terre («... horror is the only reality which sustains our existence»), Percy Shelley laisse paraître des inclinations suicidaires, Mary Shelley devient la captive de sa propre création. Par contre, Suarez nous montre ces irrégularités psychiques sous un angle romantique, vision primaire qui atténue leur vraie signification. Ses héros sont trop humains, alors que l'objet de leur création navigue dans des eaux irréelles et chimériques, fruits de l'imagination de leur auteur. À travers ses films, Ken Russell illustre plus qu'il n'explique les souches de l'oeuvre, par le rendu des démonstrations obsessionnelles du créateur. Tout le contraire de Gonzalo Suarez, plus enclin à brosser une image sage et romanesque des personnages qu'il met en scène.

La genèse du roman de Mary Shelley devient le point de mire thématique: entre les glaces du pôle Nord, avance une fragile embarcation avec difficulté. À bord, une femme, aussi frêle que le bachot, essaie d'écrire sur une feuille gelée. Tandis qu'elle écrit, elle se souvient des raisons qui l'ont amenée jusqu'au bout du monde, à la recherche de sa Créature. Elle se souvient de Percy Shelley, le jeune poète qui a été son amant. Également de Lord Byron et de son secrétaire Polidori, un homme complexé qui, lui aussi, l'a aimée et qui a fini par se suicider. Et surtout, elle se souvient d'une nuit de novembre 1816, quand ils étaient tous réunis en train de raconter des histoires de terreur. C'est cette nuit-là qu'elle fit naître dans son esprit la Créature, le légendaire monstre de Frankenstein.

Pandémonium démoniaque, *Gothic* se présentait comme une oeuvre démesurée, voire déraisonnable, sur le comportement de quelques personnages exceptionnels. Si l'on connaît la genèse du roman de Mary Shelley, on ignore le détail des relations troubles qui unissaient les protagonistes de la nuit «démentielle» imaginée par Ken Russell. Mais les effets chocs à la Russell ne sont pas gratuits. Ils renvoient successivement à un genre, en l'occurrence le roman gothique, à ce qui nourrit l'imaginaire de l'écrivain ou du poète, et finalement à des images qui, malgré leur aspect insolite et bizarre, vont porter la description littéraire. Démarche que Gonzalo Suarez préfère expliquer par le dialogue, surabondant dans *Rowing with the Wind*. À titre de comparaison: il aura suffi d'une très courte séquence à Russell pour illustrer les éléments constitutifs de la création du monstre Frankenstein — le geste de Shelley (Julian Sands), nu sur le toit et s'exposant à la foudre. Tout le contraire du film de Suarez où le monstre apparaît à plusieurs reprises, parfois plus humain que son auteure. Ces apparitions suscitent un bavardage incontrôlé de la part des protagonistes.

Dans *Gothic*, Percy Shelley est opiomane et sexuellement ambivalent. Lord Byron, attiré par son confrère, délaisse son compagnon Polidori, lequel développe des pulsations masochistes. Quant aux deux jeunes femmes, Mary Shelley et Claire Clairmont, elles sont en proie à une sensibilité maladive. Le cinéaste espagnol évite le risque et préfère demeurer pudique en transportant ses personnages dans un univers totalement hétérosexuel (présence des enfants, «harem» de Lord Byron à Venise, chassés-croisés amoureux) qui ne laisse aucune issue à la divergence des sentiments.

Pour Gonzalo Suarez, ce dérapage nous oblige à exprimer quelques réserves pour une oeuvre presque répressive, voilée derrière le paravent de quelques images bien fignolées et d'un dialogue artificiellement inspiré.

Élie Castiel

RAMER DANS LE VENT (Rowing with the Wind) — **Réalisation**: Gonzalo Suarez — **Scénario**: Gonzalo Suarez — **Production**: Andres Vincente Gomez — **Images**: Carlos Suarez — **Montage**: Jose Salcedo — **Musique**: Alejandro Masso — **Son**: Daniel Goldstein, Ricardo Steinberg — **Décors**: Wolfganf Burman — **Costumes**: Yvonne Blake — **Interprétation**: Hugh Grant (Lord Byron), Lizzy McInnerny (Mary Godwin Shelley), Valentine Pelka (Percy Shelley), Elisabeth Hurley (Claire Clairmont), José Luiz Gómez (Polidori) — **Origine**: Espagne/Norvège — 1987 — 96 minutes — **Distribution**: Dima.

SONOLAB SONOLAB SONOLAB SONOLAB SONOLAB SONOLAB SONOLAB SONOLAB SONOLAB SONOLAB
SONOLAB
1500 avenue Papineau, Montréal, Québec H2K 4L9 Téléphone: (514) 527-8671

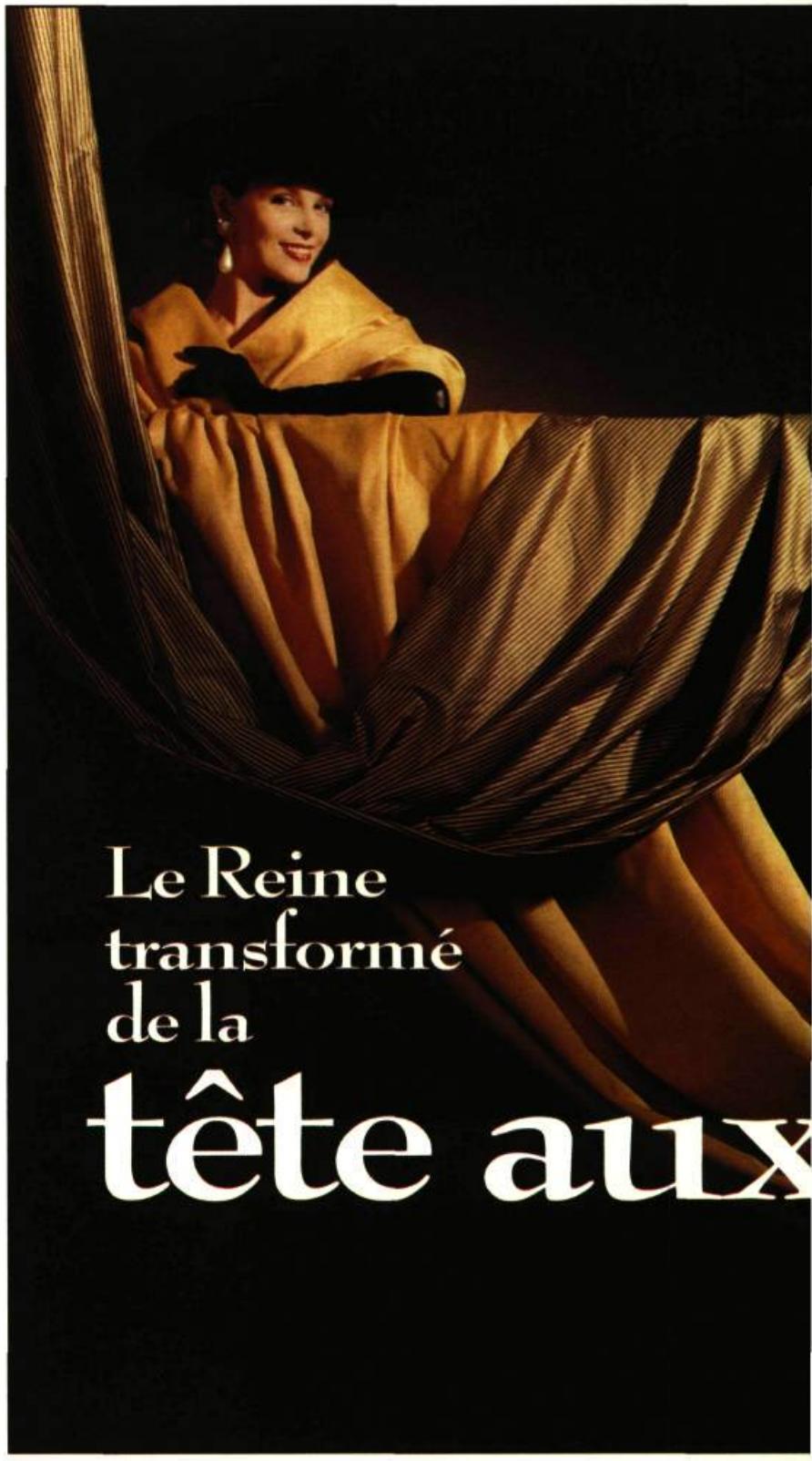
Tilaï

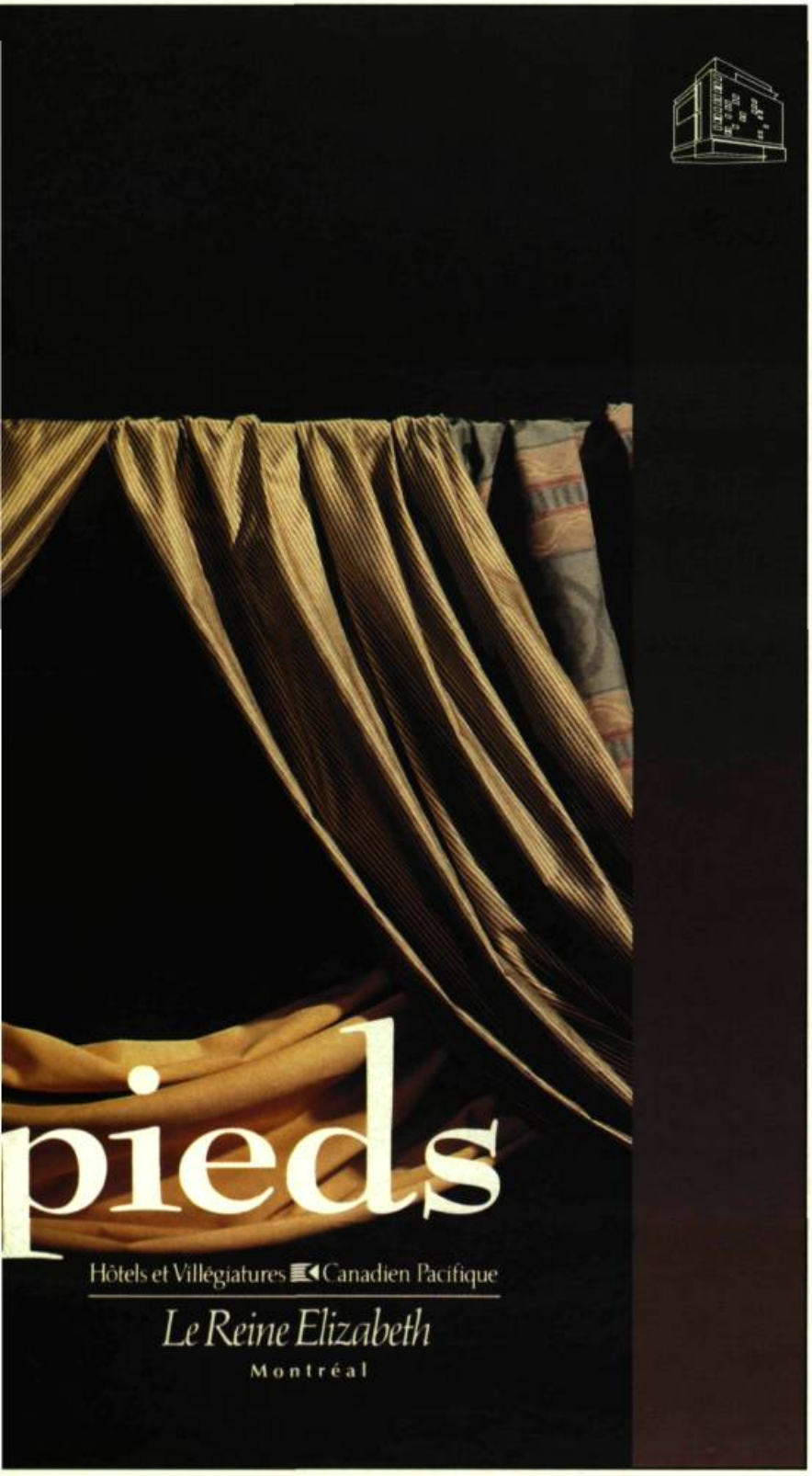
Yaaba d'Idrissa Ouedraogo, c'était comme un baba au vin de palme dégusté en aussi simple que charmante compagnie. Le film s'offrait à nous comme un conte où deux enfants se montraient chaleureux envers une vieille dame exclue de son village. Ce joli conte sur la tolérance m'avait séduit. Les deux jeunes acteurs dégageaient une chaleur toute naturelle que je conserve dans la mémoire de mon coeur. Après ce que je viens de dire, il n'est pas nécessaire de vous faire un dessin animé pour que vous deviniez ma hâte d'aller à la rencontre de *Tilaï* du même réalisateur. Ai-je été déçu? Nenni. Étonné? Un peu. Mon étonnement vient du fait que Ouedraogo aborde ici avec les mêmes acteurs ou presque un thème fort différent de son conte précédent. On nous convie à un questionnement sur certaines traditions qui peuvent vous coûter la vie. Le tout prend la forme d'une fable sur fond de tragédie universelle.

Je me souviens du cadre naturellement coloré de *Yaaba*. Ici, le cadre se veut aussi sec que sévère comme pour accompagner ces amours contrariées. C'est bien connu. Dans les couloirs de la tragédie, l'amour et la mort s'embrassent sans merci. Ici, le paysage participe aux états d'âme. Plantes fanées. Herbe jaunie. Sol rocailleux. Saison sèche et terre cuite. On se demande ce que des ânes et des moutons peuvent bien se mettre sous la dent creuse. Quelques arbres d'un vert discret viennent rendre un tantinet de vie à ce paysage désolé. Ces arbres semblent être là comme des objets égarés dans un bled oublié des dieux. C'est du moins l'impression que j'ai eue en regardant à la distance d'un regard étonné ce panorama quasi inanimé du jeune cinéaste burkinabé Idrissa Ouedraogo.

L'action se passe à Ouahigouya à 175 km au nord de Ouagadougou. Histoire de réchauffer ses vieux os, le père de Saga s'offre une deuxième épouse aussi jeune qu'électrifiante. Il s'agit de Nogma. Ce qui vient compliquer les choses, c'est que cette même Nogma avait été promise à son fils Saga, il y a deux ans. De retour dans son village, après une aussi longue absence, Saga croit que Nogma soupire toujours après lui. Les soupirs sont là, mais la place est prise. Ce qui ne les empêchera pas de faire l'amour comme pour braver les coutumes ancestrales qui font force de loi implacable. Coucher avec la femme «symbolique» de son père, c'est un inceste, mon cher. Et tu devras faire face à une mort certaine. C'est l'interdit qui te le dit. Après tirage au sort, c'est Kougri, le frère de Saga qui devra exécuter cette sombre besogne. Kougri tout à l'écoute de son coeur aux idées fraternelles le laissera fuir. Nogma ira rejoindre son premier promis qui l'engrossera. Mais Saga devra affronter le tragique de toute cette saga en folie. Que pensez-vous qu'il advint? Le pire. C'est certain.

Ya Tilaï signifie la loi qui renvoie à une question d'honneur. Cette loi prime sur les liens de la famille et du sang. Les codes d'honneur cachent parfois un dos voûté qui encourage la cécité. Même si la vie nous apprend qu'on ne voit bien qu'avec le coeur, l'honneur offensé





dans les sociétés traditionnelles donnera du point contre la virgule blessée. *Tilaï* dénonce l'hypocrisie de certains codes qui penchent toujours du côté des hommes. Quand la transgression d'un tabou passe par le chemin du coeur, il y a de l'Oedipe et de l'Antigone dans l'air et Corneille écoute aux portes de la tragédie tandis que Roméo et Juliette veillent dans le noir.

Dans *Tilaï*, les acteurs pratiquent le minimalisme dans la gestuelle et le débit comme pour laisser au mystère son pouvoir de suggestion mythique face à toute liberté confrontée au destin. Le réalisateur ne donne jamais dans l'emphase ni dans une émotion de surface. Les plans sont courts, sans longueur poétique. Les ellipses condensent le rythme. Les fioritures n'ont qu'à bien se tenir. Comme *Tilaï* va à l'essentiel, la rigueur s'affirme jusqu'à épouser une certaine sécheresse. Il s'agit d'une sécheresse extérieure qui cache en son sein une oasis de questions spongieuses où l'humour n'est pas complètement banni. Une femme va jusqu'à qualifier les hommes de «vieux cons». Un compliment, ça se mérite. Avis à tous les congénères de la terre.

Idrissa Ouedraogo laisse entendre que l'être humain demeure libre face à son destin. Par exemple, le suicide du père de Nogma nous dit que le père a décidé d'obéir à la loi. Tout comme le fait de la transgresser révèle un choix délibéré de la part de Saga. Il en est ainsi pour Kougri qui commence par refuser d'exécuter son frère pour ensuite lui tirer dans le dos.

Le regard de Ouedraogo est très contemporain. *Tilaï* nous donne à savourer une musique de jazz qui porte la griffe d'Abdullah Ibrahim. Loin de se complaire dans la résurrection de légendes servies sur tranche dorée, le film interroge avec simplicité et dépouillement le comportement complexe de l'être humain face à sa conscience et à ses choix d'aujourd'hui. Le film plaide en faveur du fait que nous devons assumer nos contradictions. Pour le réalisateur, *Tilaï*, c'est le portrait d'un homme qui assume son propre destin.

Il y a des films à petit budget qui impressionnent davantage la pellicule et le spectateur que certains films qui déploient une débauche de trucages pour épater les bébés gâtés que nous sommes. *Tilaï*, avec ses moyens modestes, m'a fait grande impression. Et c'est une impression qui dure.

Janick Beaulieu

TILAÏ — Réalisation: Idrissa Ouedraogo — **Scénario**: Idrissa Ouedraogo — **Production**: Idrissa Ouedraogo — **Images**: Jean Monsigny et Pierre Laurent Chenieux — **Montage**: Luc Barnier — **Musique**: Abdullah Ibrahim — **Son**: Alix Comte et Dominique Hennequin — **Costumes**: — **Interprétation**: Rasmane Ouedraogo (Saga), Ina Cisse (Nogma), Roukietou Barry (Kuilga), Assane Ouedraogo (Kougri) — **Origine**: Burkina Faso/France — 1990 — 81 minutes — **Distribution**: Alliance/Vivafilm.

Pompiers en alerte / Backdraft

Pour Alfred Hitchcock, le MacGuffin n'était qu'un prétexte servant à faire progresser l'intrigue. C'était la formule secrète, les documents volés, le magot dérobé, un gadget quelconque. Aujourd'hui, signe des temps, les rôles sont inversés. Les personnages deviennent accessoires au MacGuffin qui prend dorénavant toute la place. Il devient la raison d'être du film. Ce sont les avions de *Top Gun*, les bolides de *Days of Thunder* ou, plus subtilement, la renommée des vedettes de *Family Business* (Sean Connery, Dustin Hoffman et Matthew Broderick forment un paquet-cadeau). Plusieurs films n'existent qu'en fonction de leur marketing: on trouve un truc simple à vendre auquel on greffe une histoire convenue et artificielle.

Backdraft s'inscrit dans ce processus. «Top Hoses» (ou «Les Superboyaux»!) pourrait d'ailleurs en être le titre. Ce projet a été développé par le réalisateur Ron Howard (ex-vedette de la série-tv *Happy Days*) et sa maison de production Imagine, comme dans la phrase: «Imaginons... que nous n'avons pas d'imagination!» Ron Howard ne casse pas des briques avec ses réalisations, mais il a connu un certain succès avec *Splash*, *Cocoon*, *Willow* et *Parenthood*. C'est un bon technicien qui possède surtout un sens développé de l'imitation.

Howard décide donc de tourner un film sur les braves pompiers de Chicago, la ville où les flammes se propagent à la vitesse du vent de la prairie sauvage. Il engage un irréductible sapeur-pompier de l'endroit pour écrire un scénario à la trame archiconnue (deux frères qui ne peuvent pas se sentir se retrouvent en service à la même caserne et finissent par s'accepter: comme c'est original!). Pour aider à faire passer la pilule dans le tube digestif, Howard s'entoure d'une distribution digne de *La Tour infernale*: Robert De Niro, Donald Sutherland, Kurt Russell, William Baldwin (le frère de l'autre), Scott Glenn et, question de jeter de l'huile sur le feu, Rebecca De Mornay et Jennifer Jason Leigh. Enfin, il requiert les services pyrotechniques d'ILM et de ses experts en effets spéciaux pour attiser les flammes. Avec ses cinquante millions de dollars de budget, il espère en mettre suffisamment plein la vue pour que l'on oublie tout le reste.

Ça fonctionne... presque. L'adage dit qu'il n'y a pas de fumée sans feu, mais souvent la fumée camoufle ce qui brûle vraiment. *Backdraft* s'écroule sous l'avalanche de ses bons sentiments factices, de sa démagogie galopante (il y a 1 270 000 pompiers aux États-Unis: et alors? Qu'est-ce que ça change dans la vie des Esquimaux?), de son énorme moralité à l'américaine, de son intrigue

CAFÉ CHERRIER INC.

Le café des artistes

bistro-terrasse

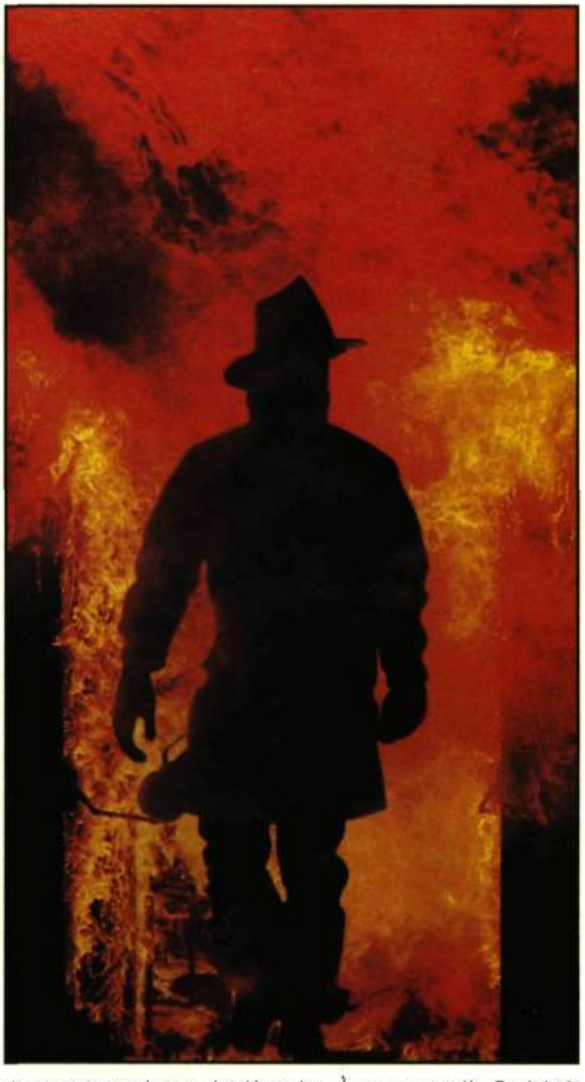
3635, rue Saint-Denis, Montréal **Tél.: 843-4308**

grossièrement ficelée, de ses personnages peu développés et clichés, de sa musique assommante avec ses gros violons plus étouffants que les incendies eux-mêmes. Voilà où se situe le foyer du sinistre: c'est la fondation même du projet qui s'embrase sous nos yeux rougis par tant d'énormités.

Mais, et c'est un formidable mais, il y a Robert De Niro et Donald Sutherland. Grâce à leur seule présence exceptionnelle, le film devient supportable. Il faut voir De Niro métamorphosé en inspecteur aux incendies: un pas ou deux, un mouvement de la tête, un clin d'oeil, une parole et c'est l'allégresse. Sutherland est pour sa part totalement transfiguré. Il habite son personnage de psychopathe incendiaire avec une assurance terrifiante. Il s'agit d'un rôle équivalent à celui d'Anthony Hopkins dans *The Silence of the Lambs* et qui occupe la même fonction: permettre aux autorités de découvrir le pyromane qui se sert du phénomène de retour d'air dans les incendies (d'où le titre du film) pour provoquer des déflagrations aussi spectaculaires que mortelles. À l'instar d'Hopkins, Sutherland en profite pour torturer psychologiquement la jeune personne chargée de l'interroger. Sutherland se montre délectablement diabolique.

En fait, ils sont trop bons. *Backdraft* ne les mérite pas. Leurs dialogues s'élèvent loin au-dessus des autres. Ils transcendent le film. Sûrement, ces deux géants reconnus pour leur perfectionnement maladif ont retravaillé de leur côté leur portion de scénario. Ils traînent d'ailleurs toujours avec eux leur entourage au cas où la réécriture s'avèrerait nécessaire. Leurs personnages tranchent beaucoup trop sur les autres, pour être issus de la même plume responsable du reste du film.

Et puis, il y a les incendies. Il faut reconnaître que ces séquences sont remarquables. La première est particulièrement réussie. Brian est alerté par des cris dans l'incendie d'un entrepôt. Il s'élance dans un corridor. Une langue de feu lui bloque le chemin. Cette flamme ressemble à un cobra charmant sa proie. L'image est tout simplement fascinante. La mise en place des effets pyrotechniques confèrent à ces séquences une atmosphère quasi fantastique qui atteint, lors du dernier feu, une ampleur mythique. Le toit d'un immeuble s'effondre (un effet colossal, le plus impressionnant que j'aie jamais vu), des bidons d'huile explosent en série, deux pompiers s'affrontent à la hache (le combat est heureusement évité), un boyau échappé à pleine pression d'eau se comporte comme un serpent déchaîné, le feu lèche les surfaces et son souffle majestueux



POMPIERS EN ALERTE (Backdraft) — **Réalisation**: Ron Howard — **Scénario**: Gregory Widen — **Réalisation**: Richard B. Lewis, Pen Densham et John Watson — **Images**: Hans Zimmer — **Son**: Glenn Williams — **Décors**: Albert Brenner et Carol Winstead Wood — **Costumes**: Jodie Tillen — **Effets spéciaux**: Allen Hall — **Interprétation**: William Baldwin (Brian McCaffrey), Kurt Russell (Stephen McCaffrey), Jennifer Jason Leigh (Jennifer Vaitkus), Robert De Niro (Donald Rimgale), Scott Glenn (John Adcox), J.T. Walsh (Martin Swaysak), Jason Gedrick (Tim Krizminski), Rebecca De Mornay (Heln McCaffrey), Donald Sutherland (Ronald Bartel) — **Origine**: États-Unis — 1991 — 135 minutes — **Distribution**: Universal.

s'apparente au dragon des légendes. À ce moment-là, *Backdraft* atteint un sommet inégalé.

Immédiatement suivi par une douche glaciale. La parade de clôture des pompiers ressemble à un commercial de recrutement des Marines. C'est l'apologie de l'endoctrinement militaire à la *Top Gun*. On quitte la projection avec un goût amer dans la bouche. Un goût de cendres patriotiques et de neurones brûlés. Ça sent l'opération «Desert Storm». Pour eux, cinquante millions de dollars jetés au feu; pour moi, huit dollars partis en fumée.

André Caron

Un été après l'autre

Enfance, jardin d'espoir où s'étirent au soleil d'immortels printemps! On se représente souvent l'enfance comme un temps d'insouciance mélangé d'intemporalité. Et pourtant, il y a des enfances marquées au fer rouge de souvenirs plus ou moins cuisants. Par exemple, *Les 400 Coups* de François Truffaut. Souvent, dans une première oeuvre, les auteurs puisent dans leur enfance en se disant que même si tous les enfants du monde se ressemblent, chaque enfance s'avère unique. Chez ces auteurs, cela rejoint la sincérité d'un premier contact avec des lecteurs ou des spectateurs. Dans son premier film, Anne-Marie Étienne n'échappe pas à ce constat. C'est sa grand-mère qu'elle fera vivre sur l'écran. C'est un peu comme si elle faisait don de la vie d'une immortelle cueillie sur le flanc de trente étés et de quelques hivers.

Un été après l'autre, c'est une chronique douce-amère. Un récit qui se teinte d'une certaine morosité à l'orée d'un bonheur certain. La chronique familiale au cinéma n'est pas toujours une entreprise de tout repos. Pour soutenir l'intérêt, il faut savoir doser tout en évitant le trop grand nombre de répétitions. Et surtout, la réalisation se doit d'attirer l'attention sur des détails, porteurs d'éléments nouveaux.

UN ÉTÉ APRES L'AUTRE — **Réalisation**: Anne-Marie Étienne — **Scénario**: Anne-Marie Étienne — **Production**: Alain Keytsman — **Images**: Jean-Claude Neckelbrouck — **Montage**: Isabelle Dedieu — **Musique**: Yves Laferrière — **Son**: Claude Hazanavicius — **Décors**: Pierre — François Limbosch — **Costumes**: Suzanne Van Well — **Interprétation**: Annie Cordy (Mère), Paul Crauchet (Pa), Olivia Capeta (Anne-Marie), Françoise Bette (Yvonne), Adrienne Bonnet (Louise), Monique Spaziani (Catherine), Jean-Paul Comart (Francis) Suzy Falk (Madame Lisa), Jean-Yves Bertheloot (Jeff) — **Origine**: Belgique/France/Canada (Québec) — 1990 — 99 minutes **Distribution**: Astral.

Sans quoi, une oeuvre tombe dans la plate linéarité d'un récit sans âme et sans consistance. *Un été après l'autre* accuse une certaine monotonie. Nous y reviendrons.

Fine est femme de mineur à la retraite. Elle règne en maîtresse sur son foyer dont elle entretient la braise et la fureur. Parfois, elle se révèle une mégère plus ou moins apprivoisée. Elle est généreuse comme une corne d'abondance cependant que rancunière envers son curé qui lui reproche sa condition de divorcée. Quand elle veut affronter les flics, son entourage s'inquiète. Comme elle a déjà assommé son curé qui lui refusait l'entrée à l'église, il faut éviter qu'elle assomme un flic... Ce serait la catastrophe! Elle affiche une gueule aussi grande que son coeur. Chez elle, entre deux colères, un fou rire peut se sentir à l'aise. Sa compassion voudrait prendre soin de tout ce qui erre. C'est ainsi qu'elle n'hésitera pas à héberger un chat et une petite Espagnole, fille de républicains. Camille, son dernier mari, la perçoit comme une femme tyrannique parfois visitée par la bonté. Mère, c'est la fureur et la tendresse de vivre. Annie Cordy mène tambour crevé toute cette entreprise avec l'abattage qu'on lui connaît. Certains lui reprochent de donner dans la dérive de l'incontinence. D'autres la trouveront aussi magnanime que Magnani italienne avec sa générosité légendaire. Qui a raison? Les deux, comme de juste.

Le film se situe à Liège en 1937 dans un cul-de-sac qui porte un nom prédestiné: impasse de la Vigette. C'est là que Mère et Pa élisent domicile avec leur fille Louise. Plus tard, viendra s'ajouter Yvonne, l'aînée de la famille. Elle est issue d'un premier mariage. Son frère Jeff arrivera avec sa fiancée Catherine. Cette dernière confiera son désespoir au suicide parce qu'elle ne peut plus supporter le culte que Jeff voue à la dive bouteille. Louise deviendra une danseuse professionnelle. Elle finira par se marier et donnera naissance à Anne-Marie qui représente la réalisatrice d'*Un été après l'autre*. Anne-Marie, c'est la dernière petite-fille de Mère. Elle n'apparaîtra que dans le dernier tiers du film. Et c'est cette dernière partie qui m'a le plus intéressé. Anne-Marie, c'est une petite fille

délurée et turbulente. Une complicité se noue entre elle et Mère. Une tendresse si forte qu'elle arrivera à rendre inoubliables les derniers Noël de Mère devant la télévision.

C'est Anne-Marie qui apportera une fin heureuse à cette femme qui, avec ses nombreuses sautes d'humeur, semblait peu douée pour le bonheur. Si cette dernière partie sonne très juste à l'oreille du coeur, il n'en va pas toujours ainsi de tout ce qui précède. Les drames s'accumulent tout au long de ces trente années. Mortalités et deuils arrivent trop souvent dans le décor et le commentaire. Cela finit par lasser. D'autant plus que les petites joies ne font pas le poids pour éclairer la densité de la vapeur. Cependant, c'est le regard d'Anne-Marie qui fait le charme discret de cette chronique pleine de réconciliation et de sincérité.

Au début, je disais que les auteurs ont tendance à puiser dans leur enfance pour étoffer leurs premières oeuvres. Évidemment, cela ne se constate pas chez les tâcherons de la pellicule. Je soupçonne chez Anne-Marie Étienne un tempérament d'auteur authentique. J'espère que l'avenir viendra confirmer cette première impression. Après tout, Anne-Marie Étienne a plusieurs étés devant elle pour nous convaincre de son talent réel. Le cinéma d'aujourd'hui en a un urgent besoin chronique.

Janick Beaulieu

Jungle Fever

Avec *Jungle Fever*, Spike Lee poursuit son étude sans compromis des relations tendues, voire impossibles, entre Noirs et Blancs d'Amérique. Il le fait, cette fois-ci, par le biais d'une intrigue amoureuse interraciale qui tourne au vinaigre. Déjà, dans *Do The Right Thing*, une esquisse semblable nous était proposée. Rappelez-vous la scène où le patron de la pizzeria italienne ne cachait pas son trouble devant la grâce d'une beauté noire qu'il avait vue grandir dans le quartier. En quelques minutes, Spike Lee nous faisait comprendre la poésie érotique de cette attraction physique et spirituelle (échange de regards appuyés de mouvements de caméra fluides, ralentis subtils et éclairage mordoré sur les deux acteurs), tout en nous laissant deviner le remous incroyable qu'une telle relation provoquerait, dut-elle se concrétiser. Le fils aîné du monsieur, raciste jusque dans l'âme, assistait à la scène, l'horreur peinte au visage; un sentiment auquel faisait écho le frère de la jeune femme, en mode mineur lorsqu'il lui reprochait son flirt. Le film revenait ensuite à son intrigue première, qui n'avait rien de sexuel. *Jungle Fever*, quant à lui, s'y consacre presque exclusivement. Ironiquement, le film est moins réussi que la scène qui l'a inspiré.

Comme toujours, le discours de Spike Lee se veut ambitieux. Dans son nouveau film, il jongle avec des notions complexes. Aux données de base de la problématique «peau noire est curieuse de peau blanche», et vice-versa, le réalisateur et scénariste ajoute des considérations d'ordre social, culturel... et féministe. L'histoire d'amour entre Flipper et Angie est compliquée du fait que le personnage masculin est un architecte déjà bien établi — il habite sur une rue huppée d'Harlem — alors que sa maîtresse, une secrétaire temporaire qui travaille pour lui, est issue d'un milieu prolétaire. De plus, si Flipper semble s'être dissocié de l'influence écrasante de son père, un prêcheur baptiste, Angie quant à elle, est encore prisonnière du rôle stéréotypé que lui a imposé sa famille italienne. Lorsqu'elle revient du bureau, la jeune femme doit faire la cuisine pour son père et ses deux frères, et accepter leur attitude condescendante. Paradoxalement, l'éducation d'Angie et la révolte latente qu'elle provoque en elle, la prédisposent sans doute à se

laisser embarquer dans une histoire sentimentale à la fois rebelle mais sans lendemain. La victime perpétue sa sentence. Outre cette critique sous-jacente de la misogynie, que Lee associe à la culture italienne, on trouve aussi l'ébauche d'un questionnement féministe plus inusité (pour le cinéma américain) dans la bouche de Drew, l'épouse humiliée de Flipper. Ayant eu à souffrir de l'ostracisme de ses pairs à cause de la pâleur de sa pigmentation noire, et de la fascination des hommes blancs à cause du même phénomène, Drew est bien placée pour demander à l'homme noir (et à la gent masculine en générale): quelle soif de pouvoir se cache sous votre attirance pour les femmes de couleurs différentes? L'ennui, c'est que Spike Lee ne trouve rien de mieux, pour faire passer cette adresse importante, que de l'inclure dans une scène de discussion entre femmes, à la manière du *Déclin de l'empire américain*. Ce manque de finesse dans l'exécution se révèle être le problème majeur du film. Tout y est souligné au crayon gras en plus d'être répété mille fois. Le film aurait pu gagner à resserrer son propos et à ne pas sous-estimer l'intelligence des spectateurs.

La démarche stylistique de Spike Lee n'est pas non plus sans problèmes. Déjà, son film précédent laissait supposer qu'il pouvait faire preuve d'une certaine complaisance sur le plan formel. L'émotion et le discours de *Mo' Better Blues* souffraient de partager la vedette avec une orgie de mouvements de caméra et d'effets sonores parfois mal intégrés au propos. *Jungle Fever* en met plein la vue. On est renversé par la composition des plans, la fluidité du montage et la poésie des textes dans la séquence où John Turturro se fait tourmenter par de faux amis, qui lui reprochent sa timidité et son attirance pour une cliente noire. Spike Lee nous étonne par sa maîtrise, lorsqu'il fait de la dernière confrontation, entre les parents de Flipper et son frère toxicomane, un tableau de violence hallucinée, mis en scène de façon mélodramatique. Et que dire du tout dernier plan du film, un mouvement de grue rapide vers le visage de Flipper qui crie sa révolte? Ailleurs, cependant, les effets de style desservent le film. Le réalisateur a la fâcheuse habitude de poser, sur certaines scènes intimistes, une trame musicale envahissante. On devine que l'intention de Spike Lee est de créer un effet de distanciation mais d'ordinaire ce recul est accompli de concert avec les acteurs. Malheureusement, ce n'est pas le cas ici. Souvent, on se rend compte que les acteurs ont axé leur jeu sur l'échange subtil de regards ou celui, tout en nuances, de dialogues chuchotés. De toute évidence, Spike Lee a dirigé ses acteurs en fonction d'une performance naturaliste, travail qu'il sape pourtant au montage sonore, lorsqu'il lui oppose une musique tonitruante. C'est le cas, entre autres, de la scène de dispute entre Flipper et son épouse, dans l'arrière-boutique où elle travaille, et celle de la rupture entre l'architecte et sa secrétaire.

Les maladresses de *Jungle Fever* sont d'autant plus déplorables que Spike Lee est un réalisateur important. Le cinéma américain a besoin de sa colère et de son imagination enflammée. On tient enfin un créateur sans peur dont l'oeuvre n'est pas taillée sur mesure pour rassurer la conscience de la majorité silencieuse ou pour se conformer aux attentes des libéraux de race blanche. Quoiqu'en disent certains racistes qui s'ignorent, la provocation de Spike Lee est saine. Et d'ordinaire, elle engendre un merveilleux cinéma.

Johanne Larue

JUNGLE FEVER — **Réalisation**: Spike Lee — **Scénario**: Spike Lee — **Production**: Spike Lee — **Images**: Ernest Dickerson — **Montage**: Sam Pollard — **Musique**: Stevie Wonder et Terence Blanchard — **Son**: Russell Williams II — **Décors**: Wynn Thomas et Ted Glass — **Costumes**: Ruth E. Carter — **Interprétation**: Wesley Snipes (Flipper Purify), Annabella Sciorra (Angie Tucci), John Turturro (Pauline Carbone), Lonette McKee (Drew), Samuel L. Jackson (Gastor Purify), Ossie Davis (le révérend Dr. Purify), Ruby Dee (Lucinda Purify) Anthony Quinn (papa Carbone) Frank Vincent (Mike Tucci) — **Origine**: États-Unis — 1991 — 132 minutes — **Distribution**: Universal.

Impromptu

IMPROMPTU — **Réalisation**: James Lapine — **Scénario**: Sarah Kernochan — **Production**: Stuart Oken et Daniel A. Sherkow — **Images**: Bruno de Keyzer — **Montage**: Michael Ellis — **Musique**: John Strauss — **Son**: Steve O'Brien, Peter Glossop **Décors**: Gérard Daoudal —**Interprétation**: Judy Davis (George Sand), Hugh Grant (Frédéric Chopin), Mandy Patinkin (Alfred de Musset), Bernadette Peters (Marie d'Agoult), Julian Sands (Franz Liszt), Ralph Brown (Eugène Delacroix), Georges Corraface (Félicien Mallefille), Anton Rodgers (le duc d'Antan), Emma Thompson (la duchesse d'Antan) — **Origine**: Grande-Bretagne/France — 1990 — 107 minutes — **Distribution**: Malofilm.

Les premières images d'*Impromptu* nous montrent la jeune Aurore Dupin chez ses parents, accomplissant un rituel au pied d'un arbre, dans la forêt de Nohant (Berry). Elle libère un oiseau ainsi qu'un lézard, cherchant un sens à sa vie et le parfait amour. Ces thèmes surgiront au cours du film. Sa famille l'ayant marié à 18 ans à un gentilhomme-campagnard, le baron Dudevant, elle se séparera de lui en 1831, pour aller vivre à Paris. C'est alors qu'elle se lie à Jules Sandeau, dont elle prendra le diminutif de Sand pour patronyme.

Pour son premier long métrage, James Lapine nous présente une tranche de vie de George Sand, qui va de 1835 à sa liaison avec Frédéric Chopin. À cette époque, elle vit avec Félicien Malefille, personnage plutôt grossier et elle manifeste son non-conformisme en s'habillant en homme et en fumant le cigare en société. C'est la période de sa vie où les rencontres dans les milieux aristocratiques et artistiques se multiplient. Elle se rend chez la comtesse Marie d'Agoult dont le mari assez fruste refuse de divorcer, pour céder la place à son amant Franz Liszt, dont elle aura trois enfants. Mais c'est Chopin que George Sand entend au piano et qu'elle voudrait bien voir. Qu'à cela ne tienne! La duchesse d'Antan organise un séjour chez elle et le pianiste polonais doit s'y rendre. Sand sera à ce rendez-vous improvisé, en robe éclatante. Elle verra Chopin qui fuit ses avances. Comment arriver à l'apprivoiser? Elle lui écrit une lettre en demandant à Marie de la lui faire parvenir. Mais Marie aussi a les yeux sur Chopin. Pourquoi ne pas profiter de cette lettre pour changer la signature? Les intrigues se dessinent. Il y a aussi Eugène Delacroix qui donne des leçons de peinture à la duchesse. Voilà. Les personnages sont en place pour les affrontements. Ils ne manqueront pas. Nous assisterons à deux duels. Musset, toujours ivre, ne fera qu'atteindre le malheureux juge, au lieu de viser Malefille. Et quand Chopin, plus tard, prendra la relève, c'est pour s'évanouir à la pensée de manier une arme.

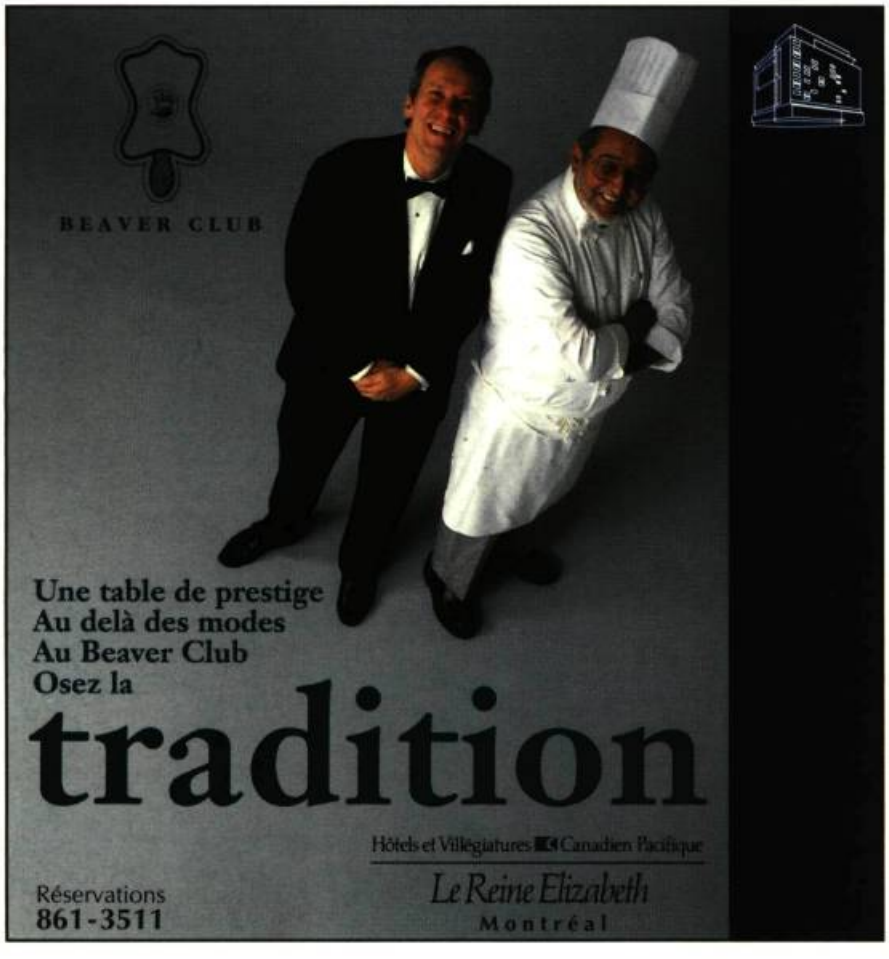
On le voit, le cinéaste n'a pas ménagé son attention pour ce monde en constante recherche. George Sand réussira-t-elle a retrouver Chopin avant son départ? Elle lui demande une minute de son temps. Il ne trouve rien d'autre que de se mettre au piano et de lui jouer la valse... *Minute*. Mais elle prendra tout son temps pour lui avouer que la lettre de Marie venait d'elle. Il n'en faut pas davantage pour qu'elle entreprenne une nouvelle aventure amoureuse.

Le lecteur doit se demander ce qu'il y a de vrai dans cette comédie dramatique. La scénariste Sarah Kernochan a sans doute fait des recherches pour rassembler ces personnages qui gravitent autour de George Sand. Toutefois, il n'est pas dit que les faits se sont déroulés comme on les voit. Ce qu'il faut observer, c'est la composition des personnages.

L'Australienne Judy Davis, qu'on avait vue dans *My Brilliant Career* (Gillian Armstrong, 1979), compose une George Sand désinvolte et décidée. Son charme et son audace lui permettent de s'immiscer sans gêne partout où elle veut. Dans une première scène, elle arrive chez son éditeur Buloz et exige 20 000 francs d'avances sur son prochain livre. Cependant, Julian Sands apparaît un peu fade dans le personnage de Liszt. Ce compositeur et virtuose manque vraiment de vigueur. Quant à Hugh Grant, s'il incarne un pianiste de qualité — c'est bien lui qui joue au piano contrairement à Julian Sands —, il ne répond pas aux observations : «si malade» «son corps est un sujet de déception», «un cadavre polonais». Avec son sourire séduisant, Hugh Grant ne donne pas l'impression d'un mourant, malgré les quintes qui l'affectent. George Sand pourra dire: «Vous n'êtes pas un homme, mais un ange.»

L'intérêt de ce film, c'est de nous présenter un monde exceptionnel envahi par le romantisme. La dernière scène le prouve amplement où l'on voit Chopin et Sand se promenant en barque, tout comme le déjeuner sur l'herbe rappelait le fameux tableau de Renoir. Voilà un film d'époque qui offre aux spectateurs des personnages célèbres avec bonheur.

Léo Bonneville



Mado, poste restante

C'est bon, c'est frais, ça sent le terroir, ça esquisse une France profonde sans trop insister sur le détail purement ethnographique, et c'est réalisé par un Georgien qui en est à son premier film, après avoir été longtemps le scénariste attitré de Nikita Mikhalkov (*Les Yeux noirs*). Aussi étonnant que cela paraisse, cet ingrédient étranger a réussi à faire lever une pâte qui, dans certaines mains locales, aurait tourné à la sauce «franchouillarde». Dans un style qui n'est pas sans rappeler quelques vieux films français d'avant-guerre, cette chronique campagnarde, inspirée du roman de Simone Arèse, raconte les tribulations sentimentales de Mado, postière de son patelin qui, malgré ses origines incertaines et ses fréquentations douteuses pour une catholique pratiquante, se fait infiniment plus remarquer par son embonpoint bien apparent et sa bouille frondeuse. À l'étroit dans son microcosme villageois, ne pouvant se confier qu'à la belle Germaine, son amie prostituée, ou à monsieur le curé qui est bien bon de s'intéresser à son cas, mais qui se révèle vite dépassé par la vitalité de sa fidèle paroissienne, Mado, tel son confrère Jacques Tati dans *Jour de fête*, joue au facteur en arpentant énergiquement, voire rageusement, les rues de sa municipalité dans l'attente du prince charmant qui la délivrera de sa routine. Le monde rural étant ce qu'il est, elle est bien obligée de s'inventer une histoire pour poursuivre son rêve. Et c'est là que pointent, par petites touches très subtiles, ce mélange particulier de comique, de mal de vivre et de tristesse diffuse propres à beaucoup de cinéastes de l'Est. Pourtant ces ruptures de ton ne présentent jamais Mado comme une écorchée vive, car à chaque fois sa nature généreuse et provocante reprend le dessus et colore son univers d'un humour grinçant, savoureusement libérateur.

Assoiffée de tendresse et lasse d'attendre, notre héroïne part audacieusement à la conquête d'un coeur esseulé qui traînerait dans les parages, placardant les arbres de la départementale d'annonces matrimoniales de son cru. Lorsqu'un réalisateur sur la touche débarque un beau matin à l'hôtel du coin, elle croit déjà avoir tiré le «jackpot». Peine perdue, celui-ci lui préfère les charmes de Germaine. Son cher curé aura beau faire, aura beau dire, une nouvelle maladresse et les moqueries du public lors d'une représentation théâtrale finissent par la jeter dans un désespoir tel, que la noyade apparaît comme l'ultime solution pour la midinette. Mais quand tout le bled part à sa recherche pour la sauver, comment ne pas sourire à l'esprit candide de tous ces personnages et à la grosseur de la ficelle mélo tirée par le scénariste? Malgré tout, la fin ne s'avère pas trop décevante, car tout en étant gentiment heureuse, elle n'esquive pas les problèmes physiques et moraux de Mado par une pirouette peu crédible de style hollywoodien. Ses kilos et ses complexes lui pèseront toujours, comme au premier jour, seulement elle y aura gagné le goût de vivre tout simplement. La morale est donc sauve.

Cette petite histoire aigre-douce possède le charme de ses défauts ou inversement. La poésie sous-jacente semble bien naïve dans son contraste étonnant avec une réalité tout de même assez décevante. Mais cela se regarde facilement, car le traitement est simple et léger, trop peut-être pour décrire en profondeur les états d'âme d'une personne qui se sent mal aimée. La mise en scène suit docilement le fil des événements décrits sous forme de saynètes. C'est sans surprise et assez froid, mais cela possède l'avantage d'être facilement digérable, à l'image de la vie de Saint-Crépin-sur-Loue où se situe l'action. Si les moeurs villageoises sont gentiment égratignées, il n'en demeure pas moins qu'elles s'apparentent beaucoup plus au domaine de la caricature qu'à celui de la satire. Et puis, chose terrible pour notre professionnelle de la bicyclette, ses aventures ont tendance à s'essouffler quelque peu par moments, au point de donner l'impression de faire du surplace. Mais si le réalisateur paraît parfois largué, il y a toujours Marianne Groves, alias Mado, qui fait peser la balance en sa faveur. Depuis que ces derniers temps Josiane Balasko a prétendu que *Les hommes préfèrent les grosses* et que Marianne Sagebrecht s'est imposée dans la catégorie, peu de comédiennes de cet acabit ont su mettre autant d'émotions et de drôlerie dans leur jeu. Au point qu'à côté de cette excellente Marianne Groves, les autres protagonistes ne font pas toujours le poids, paraissant parfois étonnamment engoncés dans des rôles pourtant fort typés.

Christian Depoorter

MADO, POSTE RESTANTE — **Réalisation**: Alexandre Adabachian — **Scénario**: Alexandre Adabachian, d'après le roman «Mado» de Simone Arèse — **Production**: Musa Turincev — **Images**: Levan Paatachvili — **Montage**: Pauline Leroy — **Musique**: Jean-Louis Valeo — **Son**: Eric Vaucher — **Décors**: Tierry Flamand — **Costumes**: Sophie Breton — **Interprétation**: Marianne Groves (Mado), Oleg Yankovsky (Jean-Marie Zerlini), Isabelle Gélinas (Germaine), Bernard Freyd (le curé), Jean-Pierre Daroussin (François), Olivier Pajot (Bléfour), André Pomarat (Perduvent), Fernand Berset (M. Plantu), Elisabeth Rambert (Mme. Plantu), Michel Vinogradoff (Henry), Marie Mergey (Mlle Blanche) — **Origine**: France — 1990 — 98 minutes — **Distribution**: Malofilm.